



# Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista.

## Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción

### Anexo: entrevista a Benjamín Prado

---

Luz C. Souto

UNIVERSITAT DE VALENCIA · Luz.souto@uv.es

Es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha realizado un Postgrado en educación y un Máster con mención de calidad en Estudios Hispánicos Avanzados, ambos en la Universidad de Valencia. Actualmente trabaja como Técnica Superior de Investigación en el Proyecto Consolider TC/12 (CSD 2009-00033) “Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación”, adscrito al Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia. Su tesis de doctorado versa sobre la representación de la apropiación de menores en las dictaduras argentina y española. Ha publicado artículos sobre literatura de los siglos XVI, XX y XXI y sobre memoria histórica en el ámbito ibérico y latinoamericano.

RECIBIDO: 10 DE ENERO DE 2014

ACEPTADO: 15 DE FEBRERO DE 2014

**Resumen:** Con la puesta en circulación del documental *Els nens perduts del franquisme*, basado en las investigaciones del historiador Ricard Vinyes y emitido por TV3 en 2002, comenzó un proceso de fijación del conflicto de los niños robados por la dictadura española. En el presente artículo se realiza, primero, un estado de la cuestión histórica que indaga en los sucesos y en las diferencias con las apropiaciones de las dictaduras del Cono Sur; segundo, una propuesta terminológica; y tercero, un repaso por las novelas y dramaturgias españolas que han representado el conflicto. Por último, se indaga en las consecuencias que los robos han tenido en la construcción de la memoria individual y colectiva de España.

**Palabras Clave:** apropiación de niños, franquismo, uso político de la memoria, identidad, ficciones españolas siglo XXI.

**Abstract:** With the emergence of the documentary *Els nens perduts del franquisme*, based on the research of the historian Ricard Vinyes and issued by TV3 in 2002, a process of fixing the conflict of children stolen in the Spanish dictatorship began. This paper tries to set a historical overview which explores the facts and find the differences between the spanish case and other cases in the Southern Cone, a terminological proposal, and a review of the novels and Spanish playwrights who represented the conflict. It also explores the consequences that children appropriation has had in the construction of individual and collective memory of Spain.

**Key Words:** appropriation of children, Franco dictatorship, political use of memory, identity, Spanish fiction 21st century.

DOI: 10.7203/KAM.3.3582

El futuro ya llegó  
llegó como vos no lo esperabas.  
Todo un palo, ya lo ves  
¡Yo voy en trenes!  
(no tengo a dónde ir...)  
Algo me late y no es mi corazón

PATRICIO REY Y SUS REDONDTOS DE RICOTA

Cuenta la leyenda de los Hermanos Grimm que en la ciudad de Hamelín, hacia 1284, un flautista encantó a 130 niños y niñas para vengarse del pueblo que le había quedado adeudando el pago por eliminar una plaga de ratas. Los niños que se salvaron del conjuro lo hicieron porque tenían alguna minusvalía física que les impedía seguir al flautista. Detrás de este relato infantil subyace la desaparición real de un centenar de niños que, se supone, fueron selectivamente robados con fines bélicos y/o expansionistas. Siete siglos después, una vez más en Alemania, otra generación de niños fue robada con fines similares: expansión del Tercer Reich y selección biológica.

Sin embargo, cuando en el año 2002 se hicieron públicas las primeras investigaciones sobre el robo de niños en España el primer antecedente que se tuvo en cuenta fue un caso mucho más reciente, posterior incluso al franquismo. Las dictaduras latinoamericanas de los años setenta habían marcado a fuego el mundo occidental con el fantasma de los desaparecidos y con el robo de sus hijos para “salvarlos” y reeducarlos. Argentina comenzaba a ser tristemente conocida por sus ausencias. Hasta el mítico Carvalho evocaba a los desaparecidos como tópico representativo del Buenos Aires de fin de siglo: “Tango, desaparecidos, Maradona” (Vázquez Montalbán, 1998: 10). Su mirada española, atravesaba el Atlántico sin saber que en muy pocos años vería el *otro lado* como uno de los ejemplos concretos y conocidos que ayudarían a pensar la tragedia española. De igual manera Benjamín Prado, autor de la primera novela sobre los robos del franquismo, reflexiona sobre cómo actuó en su obra el referente del Cono Sur: “cuando lo vi, me pregunté: ¿niños robados en España? ¿Eso no había ocurrido en el Cono Sur y en los años setenta?” (Anexo 1, pregunta 1)<sup>1</sup>.

En la primera parte de este trabajo<sup>2</sup>, teniendo en cuenta la mirada transatlántica que direccionó los avances iniciales sobre el tema y a partir de un estado de la cuestión

---

<sup>1</sup> En el Anexo del presente artículo reproduzco la entrevista que realicé a Benjamín Prado con motivo del número monográfico sobre apropiación de menores en dictaduras, para *Kamchatka. Revista de análisis cultural*.

<sup>2</sup> Este artículo se enmarca en una investigación más amplia sobre el tema, que estoy realizando a partir de la tesis de doctorado *Ficciones sobre la expropiación de menores en el Régimen Franquista y la apropiación de menores en la Dictadura Argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*, dirigida por el Dr. Joan Oleza Simó.

histórica, formularé una propuesta terminológica. En segunda instancia me centraré en un repaso por las principales ficciones que se han realizado sobre los niños robados durante el franquismo, buscando congruencias y diferencias entre las novelas y las dramaturgias. Finalmente analizaré la repercusión que el robo de niños ha tenido en la identidad individual y colectiva de España, cómo se ha transmitido este conflicto en la literatura del siglo XXI y cómo las nuevas estrategias narrativas han propiciado un uso político de la memoria.

## 1. Los niños expropiados de la España de Franco

La mirada transatlántica de los robos fue necesaria en el comienzo de las investigaciones españolas, había que entender el proceso y buscar soluciones. Argentina fue el primer país en dar nombre a la sustracción de menores por parte del Estado *de facto*. Designó el acto delictivo, lo describió y lo sistematizó por medio del concepto “apropiación”<sup>3</sup>. Esto permitió la creación de un espacio legal y combativo para la restitución, y más tarde, la imputación y encarcelamiento de los responsables. Era de esperar que cuando se descubrieron los sucesos del franquismo se volviera la vista hacia el antecedente argentino, sin embargo, a más de diez años de esa primera etapa de puesta en circulación de los hechos, creo necesario insistir en un análisis que considere la singularidad y el contexto de los casos españoles.

La disolución en un mismo conjunto de los horrores singulares no hace más que oscurecer lo anómalo de cada tragedia y borrar lo particular e intransferible de cada experiencia traumática. Analizar las diferencias, lo distintivo del episodio es tan necesario como descubrir los lamentables lazos de familia y el intercambio de procedimientos y teorías conspirativas justificatorias entre los orquestadores del horror (Macciuci, 2010: 49).

No se pueden igualar las apropiaciones argentinas a las del franquismo porque en España precede a los robos una guerra de tres años, que dejó como saldo miles de

---

<sup>3</sup> La RAE propone cinco acepciones para *apropiar*: la primera “hacer algo propio de alguien”; la segunda, “aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente”; la tercera, “acomodar o aplicar con propiedad las circunstancias o moralidad de un suceso al caso de que se trata”; la cuarta “asemejar” y la quinta, “dicho de una persona: tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad”. Actualmente se está discutiendo si el concepto “apropiación” sigue siendo o no funcional para describir todo el proceso y todos los afectados del robo de niños por parte del Estado dictatorial. Mariana Eva Pérez juzga insuficiente el concepto “apropiar”, ya que su estandarización se centra en “el apropiado” y “los apropiadores” pero deja fuera muchas otras víctimas, como son los familiares. Por otro lado, este término no alcanza porque “excluye a todos aquellos que se analizaron en el Bco. de Datos Genéticos y no coincidieron con ninguna familia. Ellos también son otra cara de esto que se llama mal “apropiación” y están más invisibilizados que nadie”. Disponible en el blog de Mariana Eva Pérez *Diario de una princesa montonera*.

huérfanos; porque esas sustracciones se consolidaron en una dictadura de cuatro décadas; porque el régimen no acabó con un derrocamiento sino con la muerte natural del dictador; y porque la moderada Transición española toleró que las administraciones relacionadas con la infancia (entre otras muchas) no se depuraran. También hay que tener en cuenta que los robos en España no fueron clandestinos como en el caso argentino, el franquismo sancionó leyes que los posibilitaron y creó centros de reeducación que actuaron en todo el territorio español como “perdederos” de menores. Al menos tres generaciones fueron afectadas, los que eran niños en el momento que acabó la contienda, los que nacieron en los años inmediatos a la postguerra y, los que lo hicieron en los años cincuenta. Por otro lado, a diferencia de lo sucedido en Argentina, el apoyo social a los robos no se limitó a un consentimiento silencioso sino a una intervención activa. La España vencedora creía necesario reeducar a los niños de los rojos, hubo teorías que avalaron la segregación y un proceso de normalización pública. Los centros del Auxilio Social, que actuaron como espacios concentracionarios para niños, no estaban escondidos, sin embargo nadie cuestionaba lo que sucedía tras sus muros. Por el contrario, colaborar en su funcionamiento era percibido como una acción filantrópica.

Ante este panorama histórico único y diferenciado planteo una revisión terminológica. Desde que comenzaron las primeras investigaciones se han utilizado diferentes acepciones para dar nombre a las sustracciones de niños por parte del Estado franquista, podemos encontrar que se mencionan como “niños robados”, “niños desaparecidos”, a veces, muy pocas, “apropiación de niños”. Quizás la fórmula que más ha trascendido a partir de la emisión del documental *Els nens perduts del franquisme* sea “niños perdidos”.

Perdidos porque muchos murieron en los trenes de mercancías que los trasladaban desde campos de concentración a cárceles. Perdidos porque muchos murieron de frío, hambre y enfermedades. Perdidos porque la educación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres querían para ellos. Perdidos porque muchos aborrecieron la ideología de sus padres, aquellas ideas que los habían convertido en perdedores y a ellos en unos estigmatizados. Perdidos porque muchos desaparecieron, porque fueron entregados en adopciones irregulares, porque jamás volvieron a ver a sus familias (Armengou, Belis, Vinyes, 2005:18).

Si bien todos los términos utilizados contienen el drama que representa la separación de los hijos de sus padres, no todos ilustran la vinculación política de la “amputación” familiar. Robar niños, se entiende, es contra la voluntad parental, pero no necesariamente el ejecutor tiene que ser el Estado, esta acepción también puede confundirse si no se especifica el contexto con otras tramas delictivas, donde prevalece el fin económico sobre el político. Sin embargo este concepto sí recoge la intensidad de la acción, ya que el robo necesariamente es un acto de violencia. Si nos referimos a “perdidos”, el extravío puede entenderse como un acto intencionado o como uno

involuntario. Luis Mateo Díez escribe, “todos los niños se pierden. Todos los niños estuvimos alguna vez perdidos. El mundo está lleno de niños perdidos” (2007: 63), entonces, tendríamos que abordar las diferencias entre los niños perdidos en circunstancias de guerra, en bonanzas democráticas o en dictaduras, también los perdidos por implicación del Estado o por tramas particulares.

De este modo, para abordar los casos de sustracción de menores durante el franquismo propongo hablar de “expropiación”, porque se trata de una acción consumada por la administración, no por particulares. “Privar a una persona de la titularidad de un bien o de un derecho” se va a efectuar, en términos de la RAE, “por motivos de utilidad pública o interés social previstos en las leyes”. Así, este vocablo implica una directiva estatal y leyes que sustentan las acciones, y ésta será una de las diferencias sustanciales con los casos del Cono Sur. En el Régimen de Franco se instituyó un marco legal para la expropiación de niños, ejemplos de éste son la orden del 30 de marzo de 1940<sup>4</sup> y la ley del 4 de diciembre de 1941<sup>5</sup>. La primera establecía que las reclusas tendrían derecho a amamantar a sus hijos y a tenerlos en su compañía en las prisiones hasta que cumplieran los 3 años. Acabado este periodo, en caso de no encontrar familiares que se hicieran cargo del menor, la tutela pasaría al Estado. Sin embargo en la mayoría de los casos no se respetaron los tres años y muchos fueron separados al nacer. La segregación era necesaria, en términos del psiquiatra Vallejo Nágera, porque “la degeneración de la raza reside a nuestro entender en factores externos que actúan de manera desfavorable sobre el plasma germinal” (1938: 14).

Con aquella orden sobre la edad de permanencia en la cárcel con las madres, empezó el desalojo legal de los hijos de las presas: “Desaparecían sin saber cómo. Desaparecen y tú no sabes, la madre desde la cárcel no puede saber por qué ha desaparecido su hijo, ni cómo ni dónde. Se lo han llevado y se acabó” (Armengou, Belis, Vinyes, 2005: 57).

La segunda ley contemplaba que aquellos niños que no pudieran recordar sus nombres, que hubieran sido repatriados o que no se localizara a sus padres, fueran inscriptos en el Registro Civil con otra filiación. Según los testimonios recogidos por Vinyes los cambios de nombres se produjeron en casi todos los ingresos a los centros religiosos o del Auxilio Social, independientemente si los menores recordaban o no quiénes eran sus familiares.

La aparente bondad identificatoria –o reparadora– de la ley abrió un espacio que facilitó cambios de nombres de hijos de presos, fusilados y exiliados, y, evidentemente, el camino de adopciones irregulares a causa de la política punitiva de la Dictadura, explicitada estructuralmente en la división perpetua del país entre vencedores y vencidos (Armengou, Belis, Vinyes, 2005: 64).

---

<sup>4</sup> BOE N° 97 de 6/4/1940.

<sup>5</sup> BOE N° 350 de 16/12/1941.

Por otro lado, en 1941 también se crea la “Delegación Extraordinaria de Repatriaciones de menores” que primero se encargó de las demandas legales de menores entre las naciones de acogida y de la distribución al llegar a España, pero que luego, al pasar al Servicio Exterior de la Falange optó por medidas más rápidas y eficaces, que incluían vigilancia, persecución y secuestro de los niños en los diferentes países de destino como fueron Francia, Bélgica, Gran Bretaña o México.

Teniendo en cuenta estas medidas de la administración, había 3 grupos entre los hijos de los vencidos republicanos en “zona de riesgo” (Vinyes). Primero, los niños con algunos de los padres encarcelados o fusilados. Segundo, los niños nacidos en las cárceles y tercero, los niños que habían sido evacuados y que luego serían repatriados. Un panorama muy diferente al latinoamericano, donde tanto la tortura como la desaparición de padres e hijos fueron de manera clandestina. Así, la tragedia de los niños expropiados por el Estado franquista supera a la de Argentina, no solamente en número sino también en su organización y perdurabilidad. Hasta mediados de los años '50 se calcula que unos 43.000 menores pasaron por los Patronatos del Régimen<sup>6</sup>.

En el colectivo de niños *expropiados* no tengo en cuenta a los menores que fueron robados con fines comerciales. Siguiendo a Estesio Poves (2012) distingo dos etapas en los robos: una entre los '40 y los '60, producto de la represión franquista. La otra entre los '60 y los '90 donde, a pesar de que sigue presente una intención política de segregación, el móvil que prevalece es el económico. Las distingo porque en la primera hay una mediación estatal reglada, y en la segunda la intervención activa del Estado es desplazada por el interés de particulares. No obstante hay que tener en cuenta que esta segunda etapa no hubiera sido posible sin los excesos de la primera, además, muchos de los miembros de la administración que participaron en las expropiaciones de los primeros años perpetuaron los robos en la Transición y la democracia.

## 2. Ficciones españolas sobre la expropiación de niños

### 2.1. Del documental a la Ficción

La primera investigación que produce un impacto público y que inspira prácticamente toda la narrativa<sup>7</sup> que se realiza sobre los robos de menores en España es el documental *Els nens perduts del franquisme*, emitido a comienzos del 2002 en el programa *30 Minuts* de la televisión de Catalunya. El documental se produjo en el marco de *La nostra*

---

<sup>6</sup> Según cifras oficiales recogidas por Vinyes (2002). También habría que tener en cuenta que muchos de los niños fueron apartados de las madres que estaban presas y entregados directamente a familias. De ellos no hay registros.

<sup>7</sup> Hay que destacar dos obras españolas anteriores a las investigaciones de Vinyes: *Quinteto de Buenos Aires* de Vázquez Montalbán (1998) y *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido (2000). Ambas inspiradas en los casos argentinos, funcionan como antecedente de lo que apenas unos años después se descubriría en el ámbito español.

*memoria*, una iniciativa de la televisión catalana marcada por un periodismo de investigación que intentaba arrojar luz sobre distintos episodios de la historia. Fue dirigido por los periodistas Montse Armengou, Ricard Belis y Mireia Pigrau y contó con la colaboración directa del historiador Ricard Vinyes, quien en ese momento estaba trabajando sobre las prisiones de mujeres en el régimen franquista. A través de los testimonios de las sobrevivientes llega a la conclusión de que en España también se robaron menores, y que se trató de un plan de “segregación total”, una “industria”, una “maquinaria” que transformaba la existencia de hombres, mujeres y niños.

La actividad de aquel universo fue industrial, una inmensa industria, y su maquinaria ejecutó un conjunto de operaciones sociales, políticas, culturales y económicas destinadas a transformar la existencia completa de presos y presas y, por extensión, de sus familias. Los habitantes de aquel mundo –hombres, mujeres, niños– constituyeron la materia prima de transformación, el sentido de toda la industria (Vinyes, 2002: 19).

Luego del documental la investigación de los niños perdidos es publicada, primero en catalán y luego en español, en un formato de divulgación<sup>8</sup>, en el que se incluyen más de 100 páginas de documentos oficiales. En octubre de 2002 se publica *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, con este estudio y con *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo* (2004), Ricard Vinyes completa el panorama sobre el destino de las presas y sus hijos. Pocos años después comienzan las representaciones ficcionales. La primera avanzada la da el teatro con *Los niños perdidos* (Ripoll, 2005), una obra que relata el encierro y los maltratos de un grupo de menores en un orfanato, la separación de sus padres y el fatídico final al que estaban predestinados. El libreto, además de hacer referencia directa por medio de su título al documental, está basado en varios de los testimonios que se presentaron en el mismo. También en 2005 se estrena *Presas*, una obra de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), en la que se relata la vida dentro de las cárceles de mujeres, y el robo del hijo a una de las reclusas. En 2006 Benjamín Prado publica *Mala gente que camina*. El autor menciona en la entrevista que me concedió: “El reportaje *Els nens perduts del franquisme* fue el punto de inicio: (...) A partir de ese instante, leí cientos de libros sobre la represión de la dictadura, a menudo pequeñas ediciones publicadas por ayuntamientos o diputaciones, donde las víctimas se cuentan una a una y puerta a puerta” (Anexo 1, pregunta 1).

No obstante, a pesar de la repercusión mediática de esta novela, el tema sigue siendo retomado más en el ámbito teatral. Gracia Morales en 2008 gana el premio SGAE con una puesta en escena fantasmagórica sobre las identidades desaparecidas de una madre y un hijo: *NVI2*. También en 2008 surge un estudio desde el ámbito legal: *El caso de los niños perdidos del franquismo* de Miguel Ángel Rodríguez Arias. Aquí se proponen

---

<sup>8</sup> En el año 2005 formó parte de la Colección de RBA “Testimonios de la Guerra Civil”, lo que permitió que llegara a un público mucho más amplio. En esta serie también se publicaron algunos de los testimonios a los que remitió el documental, como es el caso de la trilogía de Tomasa Cuevas.

medidas para la reconstrucción de la identidad de quienes fueron expropiados, muchas de ellas inspiradas en los avances argentinos: un Banco Nacional de Datos Genéticos, un deber internacional de reparación que incluya restitución, indemnización, satisfacción y garantías de no repetición. Además pide medidas de rehabilitación y la creación de servicios de asistencia a las víctimas directas e indirectas de la desaparición forzada infantil.

Nueve años después del documental Ana Cañil publica *Si a los tres años no he vuelto* (2011), una novela que sigue pegada, aún más que las anteriores, a las voces que surgen de la producción de Armengou y Belis. Ese mismo año sale la segunda obra de Prado que tiene como protagonista a Juan Urbano, *Operación Gladio*, en ella se hace una breve mención a *Mala gente que camina* y a las investigaciones sobre el robo de menores<sup>9</sup>. En 2012 se estrena *La sonrisa del caudillo* de Rubén Buren, que comienza igual que el documental, con una misiva de Franco a Vallejo Nágera en la que se aprueban las investigaciones que acabarán en los robos.

“En contestación a su escrito del 10 del actual proponiendo la creación de un Gabinete de Investigaciones Psicológicas cuya finalidad primordial será investigar las raíces psicofísicas del marxismo, manifiesto que de conformidad con su mencionada propuesta, autorizo la creación del mismo”. Francisco Franco. Telegrama n.º 1565, 23 de agosto 1938. Entregado en la Inspección de Campos. (Buren, 2012: 3)

Por lo que se evidencia en la lista de producciones, la influencia de *Els nens perduts del franquisme* ha sido decisiva para las representaciones culturales y para la circulación de nuevos estudios. El documental produce un relato sobre el pasado, “un pasado presente” que no es “el pasado tal y como fue cuando era presente” (Ruiz, 2008) sino el que se construye a partir de las voces de las víctimas (madres, hijos, hermanos), de la evocación que ellas hacen desde el “aquí” y “ahora” del siglo XXI. Estos testimonios son enfrentados a la voz prácticamente elidida de los victimarios (Mercedes Sanz Bachiller)<sup>10</sup>, y contrastados con la opinión de los especialistas (historiadores, psiquiatras). Para Sánchez Biosca, este documental ha tenido “un papel decisivo en la conformación de la memoria colectiva, pues posee una enorme capacidad de generar relatos y una labilidad probada para crear imágenes-síntesis” (2005: 48).

---

<sup>9</sup> En 2013 se publica *Lo que mueve al mundo* de Kirmen Uribe. No se menciona con el resto de las producciones porque su inclusión en el corpus es difusa. La novela menciona el exilio de una niña vasca (Karmen txu) en Bélgica y su posterior repatriación. Sin embargo no aclara que la repatriación haya sido forzada por la Falange.

<sup>10</sup>La fundadora del Auxilio Social aprovecha la ductilidad de la memoria y los huecos que en ella se puedan producir por los años para negar los hechos: “Yo, francamente, ese dato de mujeres con niños en las cárceles, *no lo recuerdo*, la verdad es que *no lo recuerdo*” (Armengou, Belis, Vinyes, 2005: 194). Los autores publican el testimonio dentro del apartado “Las voces”, y lo titulan “Mercedes Sanz Bachiller la cultura de la negación”.

Su referencia incluso aparece en boca de personajes ficcionales, Urbano, el narrador de *Mala gente que camina* recurre a él para convencer a Carlos Lisvano sobre su verdadera procedencia.

En este punto, Lisvano intentó interrumpirme con una tímida protesta y signos de incredulidad, pero le aseguré que eso no era en absoluto tan raro en aquel pudridero: en *Los niños perdidos del franquismo*, al igual que en la obras de Tomasa Cuevas, se recogen numerosos testimonios de los protagonistas de aquel drama, que en algunos casos no eran bebés, sino niñas y niños de suficiente edad como para recordar que cuando a los padres adoptivos no les gustaba lo que les daban (...) simplemente iban al Auxilio Social y los cambiaban por otros (Prado, 2007: 237).

## 2.2. Novelas sobre la expropiación de menores

Como se percibe en el apartado anterior en el tema tratado hay una prevalencia de la dramaturgia sobre la novelística. Es posible buscar motivos que expliquen esta diferencia. Distingo principalmente dos: el primero de ellos sería que el problema no ha llegado aún a ser identificado como parte de la memoria colectiva del franquismo. El efecto inicial de “sorpresa” que la problemática causó en el público y la posterior consternación sobre aquello que se creía que solamente había pasado en las dictaduras del Cono Sur, puede requerir más tiempo de cristalización que otros temas que ya eran de conocimiento público cuando comenzaron a ser representados. Si nos atenemos a esta razón, en los próximos años deberían surgir nuevas ficciones. Benjamín Prado sostiene que “la conciencia del país se ha movido” y que “es un tema que ya no se puede esconder. Dará más frutos, seguramente” (Anexo 1, pregunta 2). Sin embargo, en su respuesta a *Kamchatka*, se refiere a los dos periodos de los robos por igual. El segundo motivo tiene que ver con esta respuesta, ya que lo atribuyo a la aparición en el panorama social de los casos de sustracción de menores con fines comerciales. La red organizada a partir de hospitales y religiosas ha llamado la atención inmediata de los medios de comunicación y en menor tiempo ha dejado una producción mucho más abundante (novelas, estudios, series de televisión, *reality show*, documentales)<sup>11</sup>. El éxito ha sido sustentado y alentado en gran

---

<sup>11</sup> La producción de esta segunda etapa también fue secundada por un documental de Armengou y Belis: *¿Devolvedme a mi hijo!* (2011). Algunas de las novelas son: *Historias robadas* (Vila, 2011), *Entra en mi vida* (Sánchez, 2012), *Las desterradas hijas de Eva* (García, 2012), *Los niños de la encarnación* (Segovia, 2012), *Yo te quiero* (Gordillo, 2012), *Mientras pueda pensarte* (Chacón, 2013), *Los bebés robados de Sor María* (Arroyo, 2013). Las series televisivas también se han sumado a la primicia: en 2012 Antena 3 emitió *Historias robadas*, en octubre de 2013 la cadena Telecinco realizó una serie de dos capítulos (*Niños Robados*) enmarcada en un *reality show* que

medida por las asociaciones y por la presencia pública de las víctimas (madres, hijos, hermanos que buscan). De este modo, los robos en la última década del franquismo y en democracia han acaparado la representación del tema, dejando en segundo plano las expropiaciones con fines puramente ideológicos que se realizaron desde el comienzo de la dictadura hasta los años '60.

Quienes, a pesar (y/o a causa) de la novedad del tema han decidido escribir sobre él, han tenido que hacer un gran esfuerzo en la recopilación de datos. Por momentos, han asumido la labor de periodistas al verse obligados a recurrir a entrevistas y testimonios como fuente de indagación, por otros, se han convertido en historiadores, indagando en documentos, expedientes y leyes. Pero también han sido los restauradores de aquellas voces y de aquellas historias que se diluyeron en el camino de una reconstrucción imposible. Los vericuetos y las trampas de una reparación que se pretende histórica pero que no deja de estar planteada desde la ficción, han alterado el oficio tradicional del escritor y han posibilitado el desarrollo de la escritura desde una estrategia investigativa<sup>12</sup>. En 1996 Joan Oleza adelantaba en “Un realismo posmoderno” que “la indagación se constituye en un correlato de la creación literaria. No es que estas novelas expliciten su condición de *constructo* literario, los problemas de la ficción o de la lectura, a la manera de *Antagonía*, sino que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento”. (2012: 206).

Con los escritores que no vivieron la guerra ni la inmediata posguerra, o que recibieron la mayor parte de su formación en democracia, la hibridación literaria se acentúa, la indagación ya no se vale sólo de la referencialidad sino que también ha echado mano de la extracción literal del discurso historiográfico y la revalorización de los testimonios de los sobrevivientes. El caso de *Si a los tres años no he vuelto* es un ejemplo concreto y exacerbado. La ficción es cortada constantemente por el testimonio de las víctimas, en muchos de los casos copiado textualmente del documental y el libro *Els nens perduts del franquisme*. En esta ficción se percibe una reticencia a alejarse de las voces directas y de los documentos. Pareciera que contando desde otro sitio que no sea el histórico-testimonial, la transmisión al público no fuera igual de efectiva.

Ana Cañil sitúa la mayor parte de su obra en diferentes prisiones y centros del régimen (Gobernación, Ventas, la Prisión de Madres Lactantes, la Calzada de Oropesa), esto le permite no sólo contar la vida ficcional de su heroína, Jimena, sino también reconstruir los padecimientos de las presas políticas. Sin embargo, esa información

---

contrapone las víctimas reales a las de ficción. En mayo de 2014 Antena 3 estrenará *Sin Identidad*, una serie que había sido publicitada previamente con el nombre *Robada*.

<sup>12</sup> La tesis de José Martínez Rubio *La novela de investigación de escritor. Representaciones de la ambigüedad en la narrativa hispánica contemporánea (2001-2012)*, dirigida por el Dr. Joan Oleza Simó, cuya defensa se realizó en la Universitat de València, el 9 de diciembre de 2013, realiza un análisis de las novelas de investigación como recurso narrativo para las ficciones de la memoria.

documental y testimonial queda subsumida en una excesiva sentimentalidad<sup>13</sup>. Por un lado, Jimena no es encerrada por su militancia sino por la denuncia de su suegra, que no acepta que su hijo se case con una joven de otra clase social. Por otro lado, la historia de amor romántico ocupa gran parte de la trama, ya sea por la pasión que efectivamente se consume (Jimena y Luis) o por la que no llega a hacerlo (María Topete y Juan Antonio). En este último caso, la frustración por el amor no cumplido actúa como uno de los motivos desencadenante del comportamiento represivo de la directora en la Prisión de Madres Lactantes. A esto hay que sumar un final demasiado forzado si pensamos que la mayoría de los personajes están trazados a partir de los testimonios de las presas republicanas. La autora elige trasponer a la reconstrucción histórica los paradigmas de la novela sentimental pero en el desenlace no se decanta por el destino trágico de los protagonistas sino que lo resuelve con un *happy end*: Jimena se salva milagrosamente, recupera a su hijo y a su marido. Cañil imagina un personaje contrario al ejemplo de las presas, Jimena no construye su heroísmo de manera colectiva sino de forma individual, porque su identidad no está afirmada en la política sino en emociones mediadas por el amor romántico y maternal.

*Sí a los tres años no he vuelto* se convierte, de este modo, en síntoma de una narrativa española que para representar el pasado reciente debe acudir a modelos reconocibles que se constriñen en la repetición de esquemas. La hegemonía que la dictadura detentó en la construcción de su propio pasado por más de cuarenta años (extendida a todas las representaciones culturales) y los discursos conciliatorios de la Transición que desviaron el debate político del ámbito cultural, han repercutido, por un lado, en una respuesta masiva de la nueva literatura española que intenta “neutralizar el efecto de esas obras” precedentes, y para ello “se arrogan una función didáctica” (Santamaría, 2012: 65). Por otro lado, ha redundado en una desorientación identitaria (individual y colectiva). Novelas como la de Cañil, o como la de Benjamín Prado, actúan como indicios culturales de ese desconcierto que domina las sociedades postdictatoriales.

*Mala gente que camina*, a diferencia de la obra de Cañil, en la que el tiempo de la acción transcurre en la inmediata postguerra, tiene un narrador-personaje actual que investiga sobre el pasado desde un presente previo a la crisis financiera. Esta perspectiva posibilita exponer una tensión continua sobre la identidad, trazar el conflicto actual desde sus inicios en la postguerra española. En el relato hay un juego con la autoficción que también es parte de esta tensión, hasta la última página no se sabe quién cuenta: “Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles. Con tanto jaleo, casi se me olvida decírselo” (Prado, 2007: 460).

Urbano relata tanto el método de investigación que sigue como el mecanismo de construcción de la novela<sup>14</sup>, en estos procesos intervienen, por un lado, personajes actuales que codifican la vida del narrador y sus experiencias cotidianas, y que son, en su mayoría,

---

<sup>13</sup> Para un análisis de la influencia de lo sentimental en los relatos de la memoria, ver Peris (2011).

<sup>14</sup> Para un análisis a partir de las estrategias de la metaficción en *Mala gente que camina*, ver Di Benedetto (2012).

puramente ficcionales. Por otro lado, personajes que se trazan a partir de personalidades históricas del franquismo que han ocupado un lugar estratégico respecto a la infancia y a la mujer, y que han sido responsables, directa o indirectamente, de los robos: Antonio Vallejo Nágera, precursor de las teorías eugenésicas y de segregación<sup>15</sup>; Mercedes Sanz Bachiller, fundadora del Auxilio Social; Pilar Primo de Rivera, líder de la Sección Femenina; Carmen de Icaza, secretaria del Auxilio Social.

El problema principal que se plantea con las expropiaciones es el de la identidad. Si entendemos esta categoría como aquello que nos define dentro de un grupo social, que nos da un nombre y una historia, las expropiaciones no sólo arrollan miles de identidades particulares sino que acuerdan la construcción de la comunidad futura. La eliminación de la identidad no se traduce en vacío sino que en su lugar se impone algo nuevo y falso, una alteridad, que lleva a los afectados a vivir bajo otro nombre, otra familia y otra ideología. Con ellos, con la interrupción de todos estos nominativos, con sus historias y filiaciones, se exterminó ideológicamente a la España del siglo XX que pretendía dar continuidad al gobierno democrático. Con las expropiaciones se instaló un malestar que tuvo tiempo para ser domesticado (casi 40 años) pero que continuó latente (“algo me late y no es mi corazón” reza el epígrafe), determinando, por omisión o por adhesión, la vida individual y colectiva. No es extraño que Urbano, que va a relatarnos un problema que afecta a la identidad colectiva, se sienta él mismo devastado. Comienza el relato con pesimismo, asimilándose con un Madrid impávido, y con la contingencia que todo eso a lo que se referirá podría no ser contado: “Era un día perfecto para que no empezase esta historia. Estábamos en diciembre; hacía un frío de mil demonios que lograba que la ciudad se pareciera a mi vida como un plato roto a otro plato roto” (Prado, 2007: 9). La identidad de Urbano, forjada en un país lleno de ausencias, está resquebrajada al principio de la novela. Restaurar el pasado le servirá también para recomponerse a sí mismo, por eso no accedemos a su nombre hasta el final. Sólo puede nombrarse después de descubrir la genealogía de Lisvano. La obra cierra un círculo identitario. No podremos construir el presente sin elaborar el pasado, porque la sociedad actual está condicionada por entelequias pretéritas.

La historia se inicia cuando Urbano descubre a una desconocida escritora (Serma) y sigue su rastro a partir de pistas históricas y ficcionales, sus descubrimientos se entrelazan en la trama mientras el narrador informa al lector sobre los avances. Serma es un personaje ficticio pero que se confunde con los de inspiración histórica. Su verosimilitud y los fragmentos de *Óxido*, la novela desconocida de la autora, son quizás los principales logros de *Mala gente que camina*. Juan Urbano cuenta el primer contraste entre *Óxido* y la imagen que él se había creado de Dolores como una escritora franquista: colaboradora del Auxilio Social, secretaria de Mercedes Sanz Bachiller y miembro activo de la *Sección Femenina*.

---

<sup>15</sup> Para un análisis más detallado de *Mala gente que camina* y de las políticas de segregación de Vallejo Nágera, ver Souto (2011).

Era indiscutible que Dolores Serma tenía buena prosa y, desde luego, nada en común con las retumbantes hipérbolos de algunos narradores orgánicos del franquismo. La verdad es que me costaba unir esa escritura al arquetipo de una militante del Auxilio Social, con su camisa azul de la Falange, su delantal blanco con el yugo y las flechas bordadas sobre el pecho y, en la boca, un lema sagrado: por la Patria, el Pan y la Justicia (Prado, 2007: 139).

De este modo los primeros indicios que lo llevarán a sospechar sobre los robos de niños no son los que tienen que ver con los datos históricos, ya que éstos habían sido estratégicamente borrados, sino los que deduce de la novela encontrada. El personaje que retrata Serma, Gloria, arrastra tras de sí un sendero de desapariciones, angustias y búsquedas.

En el capítulo dos de *Óxido* ya ha pasado una semana y Gloria sigue preguntando en tabernas y paradas de tranvía, le describe su hijo a los obreros que cavan más y más fosos en la ciudad, a los transeúntes que la saludan allá donde va, a las monitoras de un centro deportivo de la Sección Femenina y a los tenderos de un mercado, pero sin conseguir una sola respuesta (Prado, 2007: 136).

La ficción de Prado propone que *Óxido* fue escrita en 1944, mientras Dolores compartía con Carmen Laforet la sala de lecturas del Ateneo de Madrid, en el mismo año en que se publicó *Nada*. En el universo de *Mala gente que camina* la narrativa de Laforet se vuelve espejo para la construcción del universo de postguerra, no sólo por el paralelismo Serma-Laforet o las referencias de producción, también por la similitud que atraviesa los nombres de los personajes, por la locura asociada a una ciudad devastada, por el infierno de las calles que consume a Gloria (y a Andrea) y que vuelve siniestro y exasperante lo cotidiano. *Nada* y *Óxido* se vuelven recíprocas por la sensación discordante de multitud y vacío, por el ambiente gótico que impregna las descripciones. *Nada* es lo que hay antes y después de *Óxido*, pero detrás de la novela de Serma se halla una sola evidencia, que había pasado desapercibida para la historia y, como si fuera mucho peor, también para la literatura, la desaparición de los niños: “Llama a su hijo, una y otra vez, y ‘su nombre – escribe Serma– es un latigazo en las calles vacías’”. (Prado, 2007: 136). Así, la nada también es un agujero, un surco, donde no sólo desaparecen hombres y mujeres, allí también se engulle a los niños de los vencidos. *Óxido* actúa como alegoría de la herrumbre que comenzaba a cubrir el suelo español. De igual modo que el óxido impregna los objetos de un color rojizo y quita movimiento a los engranajes, el territorio español se cubría de sangre y víctimas amontonadas en las cunetas (“Gloria, que seguía caminando entre zanjas y montones de tierra” (Prado, 2007: 141)). Comenzaba un largo periodo de inmovilidad, que se extendería más allá del régimen: “la dictadura nunca se ha acabado del todo. Que en esta España hay aún demasiado de aquella” (Prado, 2007: 123).

La escritura de Dolores también funcionará como una contradicción. Por un lado se constituirá como un exorcismo del pasado, necesario para avanzar; por otro lado, sus

palabras y su prosa kafkiana fundarán un pacto de amnesia, representado hacia el final del texto físicamente, en la enfermedad neurodegenerativa de la autora. La alianza de olvido que forja para cubrir el pasado arrastra tras de sí a Carlos Lisvano, a quien la herencia de la genealogía nunca le será transmitida porque “Dolores Serma había conseguido su objetivo de mantenerlo lejos de la verdad a base de alejarlo también de toda afición literaria” (Prado, 2007: 422).

Al niño se le niega su historia y con ello su nombre, la resistencia de sus padres, la búsqueda de su tía, el esfuerzo de supervivencia, todo aquello que lo habría definido como *homo psychologicus* o en una vida adulta como un posible *homo agens*<sup>16</sup>. A su alrededor se urde una esfera protectora, un mundo imaginario donde su madre vuelve de un largo viaje, sana y salva, y donde su padre muere como un héroe. El temor a que esa España oscura, que comenzaba a transitar largas décadas de estigmatización para los hijos de los vencidos, se siguiera ensañando con el hijo de su hermana, impulsa a la escritora a ocultarlo del resto de la sociedad pero también de sí mismo. “¿Qué futuro iba a tener el pobre, estigmatizado como hijo de rojos y ex presidiarios?” (Prado, 2007: 438). Hasta la llegada de Urbano, el sobrino de Serma será un producto de la desmemoria. El investigador le descubrirá que su identidad no es Carlos Lisvano Serma, que su madre no es Dolores, que su padre no es el héroe Rainer Lisvano Mann<sup>17</sup>, asesinado por las tropas rusas en Berlín cuando resistía contra el Tercer Reich; que no nació en diciembre de 1946 en Berlín sino en octubre de 1940 en Madrid; y que su profesor de Historia del Arte era en realidad su padre.

Cuando Dolores encuentra al niño “su principal tarea fue confundirlo, mezclar fechas y acontecimientos en su mente, ir perfeccionando la pantomima del padre heroico y la misión en Alemania y, entre una cosa y otra, borrar de su memoria las reminiscencias de aquellos cuatro primeros años de su vida” (Prado, 2007: 439). El plan de reeducación fue exitoso, Lisvano no sólo no recuerda su pasado sino que se muestra incrédulo ante la historia de Urbano, a quien objeta diciendo que “un investigador debería saber que la

---

<sup>16</sup> Jay Winter y Emmanuel Sivan (1998) mencionan tres dimensiones de la memoria colectiva. La primera, el *homo psychologicus*, se presenta cuando el recuerdo del individuo evoca solo una dimensión íntima de la memoria. Está ligada a la noción de “intuición sensible” de Halbwachs, a ese estado puro de la conciencia que se relaciona directamente con la memoria autobiográfica. La segunda, el *homo sociologicus*, se refiere a la construcción de la memoria a partir de recuerdos ajenos. La existencia de un recuerdo social contribuye a poner orden a los recuerdos individuales. No obstante, en el *homo sociologicus* el pasado también está determinado por una memoria oficial y por las condiciones propias del individuo (material, ideológicas, morales, etc.). La tercera dimensión de la memoria colectiva, el *homo agens*, se refiere a las voces de aquellos individuos que llegan a la esfera pública e influyen en los recuerdos sociales. Si los recuerdos logran mantenerse es porque durante la memoria comunicativa se ha creado un mito que permite que los recuerdos sociales se mantengan vivos. Para esto es necesario que existan portadores que conecten la esfera de lo público y lo privado. Estos mediadores también contribuirán a la creación de una conciencia general de los sucesos ocurridos.

<sup>17</sup> Detrás del nombre del padre se hallan las referencias literarias de las que Dolores intentará apartar a su sobrino. Rainer (como el poeta Rainer Maria Rilke), Mann (como Thomas Mann) y Lisvano (sílabas invertidas de Novalis).

Historia no se compone de fábulas, sino de hechos probados.” (Prado, 2007: 228). Mientras la ficción de Serma ocupa el lugar de la verdad durante más de sesenta años, la historia real contada por Urbano es desmitificada y convertida en “fábula”.

La obsesión de Urbano con su objeto de estudio (Dolores Serma) no le deja ver las consecuencias de la acción de la escritora. Hacia el final la compara con los grandes nombres de la cárcel de mujeres: “Gente como Tomasa Cuevas, Juana Doña o Carlota O’Neill. Gente como Dolores Serma, cuya inteligencia, abnegación y coraje sirvieron para rescatar a su sobrino de un incierto porvenir y darle una vida digna, aunque para ello tuviera que inmolar su propio futuro, tanto literario como personal” (Prado, 2007: 445). Por mucho que los propósitos del autor con su heroína hayan sido bienintencionados, Serma no puede compararse con las míticas sobrevivientes de las cárceles. La lucha por la tutela de su sobrino, para darle una vida más “digna”, no promueve la conservación de su identidad. Dolores resiste solamente hasta lograr su cometido, luego abandona la resistencia contra el franquismo y borra la procedencia al niño. Tampoco se sabe que haya ayudado a otros menores o a otras presas, sus hazañas se restringieron a su grupo familiar, no hay compromiso con la memoria colectiva como en el caso de las presas históricas a las que hace referencia, cuyas voces se siguen escuchando aún después de sus muertes. El personaje de Dolores (también el de la madre de Urbano) se entiende y justifica desde las contradicciones y el miedo que le tocó presenciar; pero no desde la excepción de firmezas míticas como las de Tomasa Cuevas, Juana Doña o Carlota O’Neill.

Las contradicciones dentro de la novela de Prado, el desajuste entre las diferentes voces de los personajes deja en evidencia el intento por imponer una versión de la historia (la de las víctimas) que se contraponga a la hegemonía que tuvieron los discursos franquistas.

El autor pretende dar cabida a otras versiones del pasado, pero sólo ofrece una como verdadera. Esas voces sirven, de forma efectista, como contrapunto para fortalecer los argumentos del narrador, pero no dan lugar a una auténtica polifonía, sino que son deslegitimadas en el relato al ser atribuidas al ocultamiento de información y al engaño perpetrado por la dictadura (Santamaría, 2012: 59).

Como en el caso de Cañil, la construcción que realiza Prado es desde una saturación de los datos históricos, desde heroínas dolientes hiperbolizadas (las víctimas: Dolores, Julia, Gloria en *Óxido*) que serán cruzadas con personajes que aparecen desacreditados: los funcionarios del régimen y la sociedad que no opuso resistencia. “Paradójicamente, el narrador no logra a través de su relato dar espacio a la voz del testigo, sino que lo supedita y reduce a una mera figura que le concede legitimidad” (Santamaría, 2012: 64). El afán reparador de estos autores y la vocación didáctica con la que dan a conocer lo oculto de la historia están abocadas a asignar una nueva verdad sobre el pasado (la de los vencidos), sin embargo, lo hacen sin reponer las contradicciones que funcionaron antaño, contradicciones que seguimos heredando y que, como los uróboros que engullen

su propia cola, hoy se evidencian en una materia narrativa que se repite sobre los mismos esquemas.

### 2.3. Dramaturgias sobre la expropiación de menores. Los fantasmas vuelven

Como adelanté en los apartados anteriores, la primera obra de un dramaturgo español en tratar el robo de niños en dictadura es *Si un día me olvidaras* (Hernández Garrido, 2000), pero ésta no se refiere a los casos españoles, sino a los argentinos. Con personajes intemporales y con un espacio de acción alegórico Hernández se anticipa a la investigación que se hace en *Irredentas* (Vinyes, 2002) y al documental *Els nens perduts del franquisme* (2002). El teatro de Hernández Garrido y la elección del tema de la identidad en un panorama de la memoria española que aún se estaba conformando actúan como indicativo histórico de los cambios que se estaban gestando y que llevarían, en el 2007, a la Ley de Memoria Histórica de España. En el 2008 el mismo dramaturgo estrena *Todos los que quedan*<sup>18</sup>, en ella sí retoma los robos españoles y las identidades condicionadas por la violencia de Estado. No obstante, la primera obra teatral sobre expropiación en España es *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll<sup>19</sup>. Esta representación aborda directamente el caso de los niños republicanos destinados a centros del régimen. Da cuenta de la violencia a la que fueron sometidos por parte de funcionarios del Estado *de facto* y por miembros de la iglesia. *Los niños perdidos* son personajes sin vida que interactúan hasta el final con un único personaje vivo, Tusó, y aunque viven en su imaginación también se ofrecen a la visión de los espectadores, que reciben el golpe de lo *unheimlich*<sup>20</sup> junto al reconocimiento de la fatalidad: todos han sido asesinados. Cuca fue empujado por la ventana, Lázaro y Marqués fueron golpeados hasta que se desangraron, y Tusó, el único sobreviviente, fue quien se vengó de la monja que asesinó a sus amigos.

---

<sup>18</sup> Ana Cerrada Lebrón busca a su padre, combatiente del ejército republicano, a quien creía muerto hasta recibir una carta que le informaba que había sido liberado de Mauthausen por los americanos. En su camino hacia la verdad tiene que enfrentar un presente condicionado por la burocracia y por las mentiras fraguadas en el deseo de esconder la historia. La doble identidad ocupa el escenario, la falsificación cierra la obra que comienza a bifurcarse: quien dice ser Juan Cerrada finalmente es un alemán condenado a muerte por desertor, compañero de su padre en el campo de concentración y que se apropia de su nombre porque el suyo le recuerda a los civiles muertos del comienzo de la guerra civil. El peso del pretérito es incesante, atormenta al “viejo” física y moralmente. Los fantasmas le asechan a él pero también a quien investiga, a quien los despierta, se habla literalmente del “fantasma” del padre. La protagonista deberá resolver el pasado individual e intervenir en el colectivo para ser libre y recuperar su vida.

<sup>19</sup> Para un análisis detallado ver Souto (2014).

<sup>20</sup> En 1919 Freud publicó “*Das Unheimlich*” (“Lo siniestro”), con este término señalaba las cosas que tendrían que haber permanecido ocultas, secretas, pero que han salido a la luz. Con esta acepción explica lo espeluznante, lo que da angustia. Lo siniestro representa lo opuesto a *heimlich*, que sería lo íntimo, lo familiar.

TUSO: ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! (...) Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacarlos de aquí (...) No me dejaron ni acercarme (...) Y yo seguí todo el rato “Que hay dos niños, que hay dos niños” pero nadie me hacía caso. Pa mí que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor (Ripoll, 2010: 109-111).

Estos niños-espectros regresan de un limbo histórico y de un olvido institucional, vuelven para representar los sucesos tristes pero habituales del pasado colectivo y enfrentan a los espectadores a él. Con “la muerte exhibida” (por medio de los fantasmas) se abre un espacio de respuesta histórica a la “muerte extendida” del franquismo, en esta acción hay una conciencia ética y política:

Desde una perspectiva crítica, la exhibición de la muerte a través de la imagen plástica y la puesta en escena, no sería suficiente para que se produzca la visibilidad y la decibilidad. Se impone como necesario el reconocimiento de la urgencia del callar/decir y de la escanciación de la catarsis, de los efectos pretendidos para que operen de modo diferido en el espectador (...) los procesos de identificación y distancia (...), de saber y hacer ético-político (Musitano, 2011: 153).

Otras dramaturgias españolas como *NW2* de Gracia Morales también recurren a escenarios fantasmagóricos para contar el robo de niños. En este caso es el espíritu de una desaparecida el que extraña la escena. Aunque en esta obra, a diferencia de la de Ripoll, no hay incertidumbre, sabemos quiénes son los vivos y quién el muerto desde los primeros minutos del espectáculo. La dramaturga mantiene una consciente ambivalencia sobre el espacio y el tiempo de la acción, en la recreación hay características tanto de la dictadura argentina como de la española.<sup>21</sup> El proceso de recuperación de la identidad de la desaparecida es secundado por el espectro de la víctima, la *NW* también asiste a la identificación del hijo que nunca conoció. Madre e hijo, cada uno de un lado del universo pero ambos presenciados por el espectador logran ser libres por medio del trabajo de la forense. Patricia recupera poco a poco sus recuerdos, las caras de su familia, al mismo tiempo se entera de qué sucedió luego de su fusilamiento; el hijo, fruto de una violación por

---

<sup>21</sup> Gracia Morales comenta que la idea surge leyendo un reportaje de *El País* que aborda el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, “*La voz de los huesos*”. Sin embargo, en el momento de escribir tiene presente las exhumaciones españolas y recurre a José Antonio Lorente, director del Laboratorio de Identificación Genética de la Universidad de Granada. La representación se estrena en España y luego realiza una gira por los escenarios argentinos (Buenos Aires, La Plata, Córdoba, San Luis, Villa Mercedes). Una vez más nos encontramos ante una obra española que parte de los sucesos del Cono Sur. Morales insiste en que no hay referencias históricas únicas en su producción, porque con ello intenta pensar las desapariciones forzadas desde un sitio transnacional, lo explica como “una situación que se ha dado (y se sigue dando) en todos los tiempos y en todas las geografías”. Más información disponible en la web [Alternativa teatral](#).

parte del carcelero, descubre su identidad original. Ambos llegan en el mismo instante a conocer la verdad y esto les permite seguir sus caminos.

La obra más reciente es la de Rubén Buren, es la única de las que he mencionado que no presenta al espectador personajes muertos. Este recurso es sustituido por personajes locos (las víctimas), perturbados (un médico ayudante) y los que representan al régimen (Vallejo Nágera, María Topete). Sus diálogos se inspiran, como las tramas de Prado y Cañil, en las investigaciones de Ricard Vinyes y en el documental de Armengou y Belis. La acción, que transcurre en la Prisión de Madres Lactantes, no sólo se centra en los robos y adopciones irregulares, también hace hincapié en la doble moral de la dictadura, en los experimentos con las presas y en la estigmatización de la homosexualidad. Con los personajes de Buren, igual que con los de Ripoll, asistimos al relato del hambre, la violencia y la segregación. Lo que cambia en una y otra representación son los testigos, mientras que con Buren son las madres quienes enuncian las pésimas condiciones, con Ripoll son los hijos, los niños del desván representando a los vástagos de todas las presas.

Quiero destacar una recurrencia que no deja de ser llamativa, la presencia inquietante en el escenario de los *aparecidos*, *desaparecidos* que regresan. Lo que prevalece en las obras de Ripoll, Hernández y Morales es la historia que debe ser contada por los fantasmas. Las tres están plagadas de muertos, de niños detenidos en el tiempo, de personajes sin nombres reales, que fueron paralizados en una infancia que prolonga la maldición, que extiende hasta el presente la herencia que los condenó, que los estigmatizó como hijos de la derrota. Las tres proponen una evolución de los personajes muertos por medios de un relato público, dirigido al espectador. Es en las tablas donde se efectúa el exorcismo de esos espíritus que regresan para solucionar las cuentas pendientes con el mundo de los vivos, como en los exorcismos clásicos la palabra, el verbo, será la que tenga la facultad de “sanación”. Sin embargo, vale destacar que la dramaturgia de Gracia Morales busca, además del sortilegio destinado a la liberación de los fantasmas, una reposición del sentido dentro del mundo de los vivos. Gabriel Gatti diferencia las “narrativas del sentido” y las de la “ausencia del sentido”. Me detendré en la primera, ya que *NNI*<sup>22</sup> propone “introducir un orden (imaginario) en el caos (del imaginario) que la desaparición forzada de personas provoca” (2011: 85), y lo hace en directo, transmitiendo esa reposición de huesos-identidad (de Patricia) y cuerpo vivo-identidad (de su hijo) ante el público.

Las narrativas del sentido gestionan la catástrofe intentando reponer lo que ésta deshace: apuntan por re-unir cuerpo y nombres; por re-hacer la alianza de un sujeto con las cadenas de filiación que lo hacen tal; por re-componer individuos

---

<sup>22</sup> El título mismo propone un orden, una clasificación. *NN* son las iniciales de la expresión latina *nomen nescio*, que literalmente significa “desconozco el nombre”. Se utiliza para hacer referencia a aquellos cuerpos que fueron enterrados en fosas comunes y de los que no se conoce la identidad. El número 12 del título hace referencia al número de identificación dentro del laboratorio.

devolviendo sentido a la conexión de esas personas con sus inscripciones como miembros de un Estado (2011: 85-86).

Esta necesidad de clasificación, de recomposición de lo que devastó la “catástrofe” (Gatti), es recurrente en los periodos de transición hacia la democracia. En el caso Español, a diferencia de lo ocurrido en las dictaduras latinoamericanas, se tardó treinta años en comenzar las exhumaciones y en investigar los crímenes del franquismo. Las dramaturgias y novelas realizadas por quienes no vivieron los sucesos, se han hecho eco de esta falta, y ante el vacío de historias sobre quienes perdieron la guerra, han intentado “producir pasado” (Ruiz, 2008). Una vez que se haya logrado una memoria común en el presente podrá establecerse una búsqueda de sentido. El largo periodo transcurrido desde la guerra y los primeros años de dictadura requiere una instancia anterior a la “*militancia del sentido*” con la que Gatti identifica las políticas de derechos humanos de Uruguay y Argentina. España ha necesitado llevar adelante una *militancia del pasado*, contar los hechos y persuadir a la sociedad (y a los gobiernos democráticos, que se siguen resistiendo) de la necesidad de volver a lo que sucedió hace setenta años. Si bien Gatti identifica como finalidad de las narrativas del sentido producir memoria (2011: 86), creo que en la particularidad del caso español, teniendo en cuenta los pactos de la Transición y la “producción de un pasado” reconciliatorio que se instituyó hasta bien entrados los años noventa, se requiere una etapa previa a la militancia del sentido. La literatura, el teatro, el cine y los diferentes productos culturales han actuado como “actos abiertos de memoria” y han sido de vital importancia para la configuración de un pretérito que considere también a quienes se quitó durante décadas la posibilidad de memoria.

Hay actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por ansia de justicia; se trata en estos casos de una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como resistencia de los relatos *cómodos*. En este sentido, *la memoria es sobre todo acto*, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura (Calveiro, 2006: 377).

## Conclusiones

Como dice el epígrafe de *Los redonditos* que precede al artículo, “el futuro ya llegó”. Hoy ya es ese futuro que quedaba lejano mientras se diseñaban los ideales de la República, mientras se abrían focos de resistencia en la dictadura franquista o mientras se realizaban los pactos de la Transición. Hoy también es el futuro por el que lucharon los militantes de los setenta en el Cono Sur. En ninguno de los dos casos éste es el futuro que ellos esperaban. Este futuro nos sorprende sin muchas cosas, pero entre todas las pérdidas que hay que sobrellevar, la de la identidad de miles de niños es quizás la que más afecta nuestro presente. Con ellos no sólo se interrumpieron las identidades individuales y la

genealogía familiar. La pérdida de sus nombres trajo consigo la alteración de las identidades colectivas. No es casual que avance sobre la sociedad actual una desorientación generalizada, “no tengo a dónde ir” dice la canción, que remite a la herencia argentina tras la dictadura, pero que recuerda terriblemente a la actualidad española. Un desconcierto similar al de Juan Urbano cuando empieza *Mala gente que camina*, abatido, quebrado, “como un plato roto”. Los modos de representar esa ruptura, esa identidad colectiva que desapareció por la reeducación impuesta por las dictaduras, por la implantación de una nueva ideología, varía según las necesidades de memoria, por eso no será igual en un país como Argentina, donde la presencia de los organismos de derechos humanos ha ocupado un espacio público visible y combativo, que en España, donde el tema ha comenzado a formar parte de la memoria común desde hace poco más de 10 años.

En las ficciones españolas distingo dos tendencias claras: primero la de las novelas, donde predomina la docuficción<sup>23</sup> y donde se recuperan como personajes los protagonistas de la historia con un fin didáctico, accesible e identificable para el público. Segundo, las dramaturgias, que si bien siguen estando atravesadas por la voz de los testigos, la reelaboración es mayormente desde lo fantástico, donde se crean escenas más oníricas, espectrales y esencialmente simbólicas. El ámbito teatral ha intentado traer, literalmente, al presente del espectador a los desaparecidos, a los perdidos en las fosas y en los orfanatos. En estos recursos se lee un propósito de intervención social, una construcción pública del pasado, y con ello un uso político de la memoria porque “*no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria*” (Calveiro, 2006: 377).

Ambos géneros responden a la necesidad de reparación y a una revisión de los episodios traumáticos, pero el impacto visual del que puede valerse el teatro ha permitido que obras como *Sí un día me olvidarás*, *Presas*, *Los niños perdidos* y *NN12* puedan verse reforzadas por personajes con los que las novelas de la memoria española apenas se ha atrevido: fantasmas, espíritus y montajes sangrientos.

También quiero destacar las resoluciones en cuanto a la restitución o no de la identidad de los personajes. En *Mala gente que camina* Lisvano es obligado a enfrentarse a la verdad, pero la rechaza. En *Sí a los tres años no he vuelto* la identidad de Luisito es restituida pero de manera muy poco creíble. El inverosímil que abre la obra de Cañil representa también una imposibilidad en el plano de la realidad, los menores que perdieron su identidad en el régimen de Franco (salvo excepciones)<sup>24</sup> lo hicieron para siempre. En

---

<sup>23</sup> El término docuficción se refiere al híbrido entre documental y ficción que implica un “pacto de carácter pragmático” entre el autor y el lector acerca de lo que es verdad y lo que es ficción en el texto. La docuficción puede tener dos direcciones, del documento a la ficción y de la ficción al documento. Ver Von Tschilschke y Schmelzer (2010) y Hansen y Cruz (2012).

<sup>24</sup> Un caso reciente que tuvo **relevancia en la prensa española** es el de José Luis Menoyo, un hombre que a los 55 años que se reencontró con su familia biológica. Su abuela fue fusilada en 1937, su

estas narrativas se figura el conocimiento final sobre los lazos biológicos como un hecho prácticamente imposible. Las dramaturgias son menos optimistas aún, la restitución no se da ni siquiera como inverosímil narrativo. Los niños de Ripoll si bien recuerdan quiénes fueron sus padres nunca pueden llegar a ellos porque mueren en el orfanato. El personaje de Hernández no sabe nada de su pasado y si hacia el final parece hallarlo por medio de Electra eso no será más que un eco en su memoria. En el resto de las dramaturgias mencionadas sólo una propone la revelación de la identidad, es la de Gracia Morales. La puesta en escena de *NVI2* acaba con la identificación de los restos de Patricia Luján Alvares y la confirmación al joven de que se trata de su madre. A partir de ahí le tocará a él (heredero) reconstruir. *La sonrisa del caudillo* y *Presas* culminan con el robo de los bebés, de los que no se sabe más y por lo tanto se supone que crecen bajo otro nombre.

Tanto en *Los niños perdidos* como en *Si un día me olvidaras* los recuerdos están en la memoria de uno de los personajes (Tuso y Orestes respectivamente), el resto son solo fantasmas, huellas. Estas obras evocan a quienes nunca podrán reencontrarse con su pasado. La única posibilidad es el mundo de ultratumba del que se valen los dramaturgos. Dice Pérez-Rasilla refiriéndose a los textos de Ripoll, “la destrucción de la identidad cultural y política se percibe no solo como un hecho doloroso, sino también como una forma de amputación, como algo que no ha sido restituido y que se muestra como un vacío” (2013: 10). Ya finalizando, recuerdo una vez más el epígrafe “algo me late y no es mi corazón”. Algo sigue latiendo en la historia de España, algo retorna para incomodar, para recordarnos que la gran incógnita de las identidades de los niños expropiados también se refleja como duda de la identidad española. Una muchedumbre de enterrados sin nombre nos observan bajo nuestros pies. La literatura ya se está encargando de preparar su regreso.

---

madre tuvo dos madres adoptivas y tres nombres, nunca contó la historia a su hijo. Menoyó descubrió su historia por los diarios de Gumersindo de Estella.

**Bibliografía citada:**

- Armengou, M., Belis, R. y Vinyes, R. (2005). *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: RBA.
- Buren, Rubén. *La sonrisa del caudillo*. *Kamchatka 3* (2014): Anexo 11-84.
- Calveiro, Pilar (2006). “Los usos políticos de la memoria”. Caetano, Gerardo (ed.) *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: Clacso: 359-382.
- Cañil, Ana (2011). *Si a los tres años no he vuelto*. Madrid: Espasa Libros.
- Chacón, Inma (2013). *Mientras pueda pensarte*. Barcelona: Planeta.
- Cuevas Gutiérrez, Tomasa (2004). *Testimonio de mujeres en las cárceles franquistas*. Montes Salguero, Jorge ed. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- De Estella, Gumersindo (2003). *Fusilados de Zaragoza (1936-1939): Tres años de asistencia espiritual a los reos*. Zaragoza: Mira Editores.
- Di Benedetto, Christine (2012). “Mala gente que camina de Benjamín Prado. Encuesta sobre los niños desaparecidos del franquismo. Cuestión genérica y metaficción” Lauge Hansen, H y Cruz Suárez, J. C. (eds.) *La memoria novelada*. Suiza: Peter Lang, S.A.: 199-211.
- Díez, Luis Mateo (2007). *La gloria de los niños*. Madrid: Alfaguara.
- Doña Jiménez, Juana (2012). *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: horas y Horas.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Estelo Poves, María José (2012). *Niños robados. De la represión franquista al negocio*. Madrid: Diagonal.
- Fernández, Verónica y Del Moral, Ignacio (2007). *Presas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Hernández Garrido, Raúl (2001). *Si un día me olvidaras*. Madrid: Caos Editorial. *Kamchatka 3* (2014): Anexo 85-147.
- Hernández Garrido, Raúl (2013). *Todos los que quedan*. Murcia: Editum. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Macciuci, Raquel (2010). “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”. Macciuci, R. y Pochat, M. (eds.) *Entre la memoria propia y ajena*.

- Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá: 17-49.
- Musitano, Adriana (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba. Argentina: Comunicarte.
- Oleza, Joan (2012). *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2013). "Prólogo. La trilogía de la memoria, Laila Ripoll". Ripoll, L. *Trilogía de la memoria*. Bilbao: Arteztblai.
- Peris Blanes, Jaume. "*Hubo un tiempo no tan lejano... Relatos y estéticas de la memoria e ideología de la reconciliación en España*". *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4 (2011): 35-55.
- Prado, Benjamín (2007). *Mala gente que camina*. Madrid: Santillana.
- Ripoll, Laila (2010). *Los niños perdidos*. Oviedo: KRK Ediciones.
- Ruiz Torres, Pedro. "*Los modos de producción del pasado*". *Saitabi* 58 (2008): 15-25.
- Santamaría, Sara (2012). "Historia, testigo y nación en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado" Lauge Hansen, H y Cruz Suárez, J. C. (eds.) *La memoria novelada*, Suiza: Peter Lang, S.A.: 55-67.
- Sánchez, Clara (2012). *Entra en mi vida*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Sánchez Biosca, Vicente. "*Políticas de memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo*". *Archivos de la Filmoteca* 49 (2005): 32-53.
- Souto, Luz C. "*Mala gente que camina: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria*". *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas* 16 (2011): 71-95.
- Souto, Luz C. "*El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria*". *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 10 (2014): 50-66.
- Tschiltschke Von, Christian y Schmelzer, Dagmar (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Uribe, Kirmen (2012). *Lo que mueve el mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- Vallejo Nájera, Antonio (1938). *El factor emoción en la España Nueva*. Burgos: Federación de amigos de la enseñanza.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1997). *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta.
- Vinyes, Ricard (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.

ANEXO: ENTREVISTA BENJAMÍN PRADO

KAMCHATKA: *Mala gente que camina* es la primera novela que habla sobre el robo de niños durante el franquismo. ¿Eras consciente de eso cuando la estabas escribiendo? ¿Qué lugar ocupó el documental *Els nens perduts del franquisme* y los libros de Ricard Vinyes en la reconstrucción histórica que llevaste a cabo?

BENJAMÍN PRADO: Sí, era tan consciente que durante los cuatro años que tardé en escribirla, entré asustado a todas las librerías: temía que alguien se me adelantase, sin duda porque me parecía increíble que esa historia aún no se hubiese contado. El reportaje *Els nens perduts del franquisme* fue el punto de inicio: cuando lo vi, me pregunté: ¿niños robados en España? ¿Eso no había ocurrido en el Cono Sur y en los años setenta? A partir de ese instante, leí cientos de libros sobre la represión de la dictadura, a menudo pequeñas ediciones publicadas por ayuntamientos o diputaciones, donde las víctimas se cuentan una a una y puerta a puerta. También los libros de antiguas presas de la cárcel de Ventas, como Tomasa Cuevas, me ayudaron mucho. Y pedí incontables testimonios en personas que iba a buscar o venían a buscarme a mí.

KAMCHATKA: Una vez publicada *Mala gente que camina*, en 2006, ¿pensaste que otros escritores retomarían la temática de los menores expropiados por la dictadura? Después de 8 años ¿cuál es el balance? ¿Consideras que, dada la magnitud de los hechos, ha tenido poca repercusión en la narrativa española?

BENJAMÍN PRADO: Siempre es bueno ser el primero, pero también me gusta no ser el último, porque en estos casos, además de la importancia que pueda o no pueda tener la obra desde el punto de vista literario, uno tiene el deseo de que algo tan grande que ha estado tan escondido, por fin salga a la luz. Así que me alegro cada vez que el tema regresa. Creo que sí, que ha sido importante denunciar ese asusto, aunque también es cierto que sus víctimas cuentan con muy poca ayuda oficial. Pero la conciencia del país se ha movido, han llegado series de televisión, otras novelas, artículos... Y ha llegado la trama de niños robados más adelante, en los años cincuenta, sesenta y hasta setenta, que es heredera de la que yo trato en *Mala gente que camina*. Es un tema que ya no se puede esconder. Dará más frutos, seguramente.

KAMCHATKA: En relación con las preguntas anteriores. La narrativa parece responder más rápido y con más obras a los robos que sucedieron en democracia. ¿Por qué esta diferencia?

BENJAMÍN PRADO: Supongo que una de las cosas que podemos hacer los novelistas es contar lo que no cuentan los historiadores. Pero sobre todo hay que recordar la frase de Balzac: las novelas son la historia privada de los países. Una novela puede hacer eso, no contar la verdad de manera que la verdad quede más clara que si la contases de cualquier otro modo.

KAMCHATKA: ¿Has visto algunos de los programas de TV de “bebés robados”? ¿Qué opinas de la exposición pública de las víctimas?

BENJAMÍN PRADO: La verdad es que tras cuatro años de trabajo muy intenso, quedé rendido y no he prestado gran atención a ese asunto. Por una parte, estaba ya saturado de ese tema; por otra, tengo que seguir con la serie protagonizada por Juan Urbano, y que tras *Mala gente que camina* ha seguido en *Operación Gladio* y *Ajuste de cuentas*. Serán diez tomos, y cada uno me exige una atención total.

KAMCHATKA: Como sabes, esta entrevista se realiza en el marco de un monográfico que intenta pensar la apropiación de menores en dictadura y las producciones que se han hecho en torno al tema, tanto en España como en Argentina: ¿Cómo crees que han influido los casos argentinos en las indagaciones sobre los robos de niños en España? ¿Cómo funciona eso en tu novela?

BENJAMÍN PRADO: En mi novela está simbolizado por el personaje de Marconi, el uruguayo dueño del bar donde va cada día Juan Urbano y que es muy importante tanto en *Mala gente que camina* como en *Ajuste de cuentas*.

KAMCHATKA: Las estructuras de los relatos de apropiación de menores en España y en Argentina están muy diferenciadas. En tu caso, como en el de Ana Cañil, hay una insistencia en datos concretos, fechas, nombres verificables. Los narradores argentinos, en cambio, se valen de otros recursos (humor negro, parodia, ironía). ¿A qué crees que se debe la diferencia?

BENJAMÍN PRADO: No puedo saberlo. Cuando empiezas una novela tienes que tomar una serie de decisiones acerca de su estructura, su estilo, etcétera. Yo cuando empecé la serie de Juan Urbano, dije que cada uno de sus volúmenes merodearía por un género.

*Operación Gladio* es, en cierto sentido, una novela de espías; *Ajuste de cuentas* es, en parte, una novela negra; *Mala gente que camina* era más o menos una novela histórica y desde el principio quise que en ella el ensayo y la ficción se repartieran al cincuenta por ciento el espacio.