

Ruth Sánchez y Jessica Belda, *Españolas, Franco ha muerto* (2020). La (anti)transición (anti)ejemplar según el Teatro Documento

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

Este texto surge a partir de un proceso de documentación en el que se han entrevistado a numerosas mujeres que, durante aquellos años, lucharon por nuestros derechos y libertades. Gracias, sobre todo y por todo, a todas ellas.
R. Sánchez y J. Belda, *Españolas, Franco ha muerto* (5)

1. A modo de premisa. El texto y las autoras

“Durante aquellos años”: ¿qué años? El dato se deduce a partir del título y se precisa al empezar la lectura o asistir al espectáculo. El título es alusivo, bastante descubierto, por cierto, y sin embargo implícito: *Españolas, Franco ha muerto*. ¿Qué comunica este título? También en este caso el elemento paratextual de mayor envergadura de cualquier obra –el título, precisamente– desempeña su papel fundamental, realiza su función y nos orienta, casi nos empuja mentalmente hacia el principio de la Transición; indirectamente, como todo paratexto capaz de cumplir su función.

Y ese nombre. Un nombre automáticamente evocador de guerra, de la guerra, de la Guerra Civil que, de ser posible, es la peor guerra de todas, intestina, fratricida. Y de una dictadura. Larga. Interminable. Hasta que un día el dictador va y se muere. *Españoles, Franco ha muerto*. Pero no. No del todo. No para todos. Especialmente no para una parte de la sociedad, una parte de la población. Por tanto, *Españolas, Franco ha muerto* es una quimera, un espejismo para una de esas partes de España –las mujeres– que ha quedado bastante al margen de una (anti)transición (anti)ejemplar.

Ruth Sánchez junto con Jessica Belda lo explican, lo documentan, lo montan y lo recuerdan de manera eficaz. Lo documentan con fragmentos, fotogramas, imágenes, sonidos, ruidos y canciones, que son teselas de un mosaico todavía por componer, aunque no parezca, aunque parezca lo contrario.

No? ¿Que parece una exageración? Pues, a ver si documentado por el teatro, por ese ejemplo de Teatro Documento, se entiende mejor. Y para ayudarnos a conectar con esos años, que son también estos años, porque muchas cosas tardan en cambiar, acudiremos a unas reflexiones sacadas de dos reseñas de la tercera obra de la trilogía de Ruth Sánchez y Jessica Belda sobre la transición. La trilogía la integran *La Sección. Mujeres en el fascismo español* (estrenada en 2017 en el Teatro del Barrio de Madrid y editada en 2019), la pieza que nos ocupa en esta ocasión (estrenada en la sala Margatita Xirgu del Teatro Español de Madrid en 2020, año en que también se publica) y *Homanaje a Billy el Niño* (publicada en 2021 y estrenada en marzo de 2022 en el mismo Teatro del Barrio):

El 7 de mayo de 2020, en pleno confinamiento, murió en la Clínica San Francisco de Asís de Madrid Antonio González Pacheco, mejor conocido como Billy el Niño. Había contraído Covid-19, y falleció ostentando las cuatro medallas obtenidas por su labor en el Cuerpo General de Policía y la Brigada Político Social durante el régimen franquista y la Transición. Esos méritos que el gobierno de España avaló hasta su muerte estuvieron marcados por las incontables denuncias de crímenes y torturas, desestimadas a lo largo de los años gracias al blindaje judicial que otorgó la Ley de Amnistía de 1977 (Ayerza).

El policía español Antonio González Pacheco, conocido como Billy el Niño, murió con todas las condecoraciones y sobresueldos que los políticos de turno le fueron adjudicando. Nunca respondió ante la justicia por las acusaciones de tortura que se presentaron contra él. Falleció el 7 de mayo de 2020 por coronavirus y solo un mes después el Congreso de los Diputados aprobó, por una amplia mayoría, una proposición de ley en la que se instaba al Gobierno a retirar las medallas y condecoraciones a los torturadores del franquismo (García).

Mucho trabajo por hacer, por tanto, porque parece que la transición no es sino una fase más, una prolongación, insospechada hasta hace poco, del proceso de democratización del país. Y del proceso de memoria afiliativa, que en este contexto todavía queda en buena parte por cumplir, después de tanto tiempo; una memoria silenciada e invisibilizada. En este contexto y en estas condiciones, la cultura, las artes, se vuelven una herramienta, el altavoz del grito amordazado de los silenciados, ignorados, infravalorados, de los que han quedado en segundo plano o pegados al telón de fondo de una escena en la que no tenían cabida, casi.

Para Ruth Sánchez y Jessica Belda el teatro, esta trilogía y esta pieza, son una denuncia. Un ejemplo de Teatro Documento que busca y hace emerger lo encubierto, negado, invisibilizado y olvidado, a partir de lo documental, innegable, incontrovertible, concreto, real. Para dar ese paso al frente que falta para arrancar de verdad.

Ruth Sánchez González (Salamanca, 1973) se ha licenciado en Filología Hispánica y se ha formado como guionista en la ECAM – Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid, especialmente en la línea de guion televisivo y dramaturgia, y ha realizado estudios de doctorado en el ITEM – Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense. Como guionista, es autora de los cortometrajes *Ana duerme*, *Apnea* y *Menchu, la liberal infiltrada*. Entre sus trabajos más recientes, destacan los resultantes de su colaboración con Jessica Belda, con quien escribe la trilogía mencionada: *La Sección. Mujeres en el fascismo español* (2017), *Españolas, Franco ha muerto* (2020) y *Homenaje a Billy el Niño* (2021). Actualmente sigue colaborando con el Teatro del Barrio de Madrid.

Jessica Belda Peiró (Valencia, 1981) se ha formado como bailarina y actriz, se ha licenciado en Filología Hispánica y es doctora en estudios teatrales por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre teatro político. Es miembro del colectivo teatral Tres Teatre y colabora con los circuitos teatrales alternativos de Valencia. Es cofundadora del Teatro de lo Inestable. A principios de los años 2000 realiza algunas experiencias como directora teatral y participa en varios proyectos audiovisuales como actriz (cortometrajes, largometrajes, TV movies). En 2006 escribe un texto breve, *Frío en los pies*, luego su primera pieza larga, *Cuando el silencio cae en los relojes de arena* (2008), y el año siguiente otro texto breve, *Cantos* (2009). En 2014 inicia su colaboración con el Teatro del Barrio y, luego, con Ruth Sánchez, para la creación de su trilogía, que marca el giro de Belda hacia el Teatro Documento. Durante la pandemia escribe *In nomine patris (mejor para mí el suyo. Beneficio político)* (2020). El año siguiente publica su primer poemario, *Santas, putas, histéricas, beatas* (Belda 2021).

2. El Teatro Documento

Españolas, Franco ha muerto y la trilogía de que esta pieza forma parte son, en palabras de las autoras, un ejemplo de Teatro Documento. Para analizar la obra, por tanto, es necesario reconstruir sintéticamente el marco en que esta se inserta, es decir, el Teatro Documento.

Los fundamentos teóricos de este tipo de dramaturgia remontan al teatro político de Erwin Piscator, en cierta medida al teatro épico de Bertold Brecht y al teatro documento de Peter Weiss.

En 1925 se estrena *Trotz alledem!* (*¡A pesar de todo!*) de Felix Gasbarra y Erwin Piscator. En ella se suprime la fábula para dejar paso a la presentación de material documental (fragmentos de películas y filmaciones, fotos, pasajes de discursos políticos, recorte de periódicos, proclamas, etc.) y se involucra al público en lo que se desarrolla en la escena a través de estos fragmentos de una historia que los espectadores están *viviendo* durante la representación. Ambos aspectos resultan fundamentales a la hora de definir el nuevo drama documental, que el mismo Piscator describe en su ensayo sobre *Das Politische Theater* (de 1929, cuya traducción al español, *El teatro político*, se publica el año siguiente). Desde la nueva perspectiva, el fundamento literario y escénico de la obra lo constituye el documento político y la construcción de la pieza consiste en la elaboración de materiales procedentes de la realidad y no de la ficción literaria. No hay acción, sino conexión entre las escenas que conforman el texto, cuyo orden puede ser cronológico o no. Esto implica también una nueva concepción de la puesta en escena, en que el decorado artístico es sustituido por específicos dispositivos teatrales, aptos al montaje de los materiales utilizados, puesto que el objetivo de la obra es la representación de una precisa coyuntura histórica, cuyas consecuencias están aún viviendo los espectadores que asisten a la función. Se trata de algo totalmente diferente respecto a la reconstrucción de un tiempo pasado (teatro histórico), porque aquí predomina la idea de teatro como herramienta de concienciación socio-política. Todo ello explica la potencia del drama documental, que vuelve el teatro un hecho de realidad para el público. De la eficacia del montaje escénico en fusionar los elementos documentales, para caracterizar los acontecimientos presentados y producir un estremecimiento en el público, depende en larga medida la creación de la obra arte. En el ensayo de Piscator se pueden rastrear los rasgos fundamentales del Teatro Documento: la renuncia a la invención, a la ficción, a la fábula; el trabajo *con* la realidad y ya no *sobre* la realidad; la transformación del mundo y su interpretación; la verdad y no la verosimilitud; la historicidad y no la recreación de la historia; una dramaturgia sociológica y no realista; la construcción de la realidad en términos sociales y no simbólicos. Por tanto, el valor y el sentido de la obra se fundan en el conocimiento del mundo que esta nos proporciona, junto con la capacidad (emotiva e intelectual) para cambiarlo (Vicente, 35-36).

Por su parte, Brecht en los años 20-30 del Novecientos concreta su visión de una dramaturgia pedagógica expresada en su producción dramática, escénica y teórica sobre el drama didáctico (*Lehrstücke*). Su teatro épico-pedagógico prevé un actor-narrador que habla en tercera persona, rechaza la inmedesimación y programáticamente destruye de esta manera la ilusión por parte del espectador de presenciar a un evento real; y siempre enseña en primer plano, junto al contenido de la narración, el punto de vista del actor, del dramaturgo y del director. La dramaturgia propuesta por Brecht, como el poema épico, se caracteriza por dos dimensiones: la mimética, que expresa en prosa directa los diálogos entre los personajes, y la diegética, es decir, la narración en tercera persona que concreta la diferencia entre obra y espectáculo. Esto produce el efecto de extrañamiento y enriquece la exposición de los hechos con la aportación y a través del análisis crítico, presentando los roles y relaciones sociales como construcciones, o sea, como formas históricas y superables. Brecht insiste en la fábula, que se debe montar de tal manera que pueda contribuir a conseguir el efecto de extrañamiento, reafirmando la posible alteración voluntaria del eje y orden cronológico de los acontecimientos para alcanzar este objetivo. La función del teatro brechtiano es conceptual, estrictamente

relacionada con la información y la demostración, y concreta una pedagogía racional. Es evidente, pues, que el programa brechtiano ha influido en las distintas formas de teatro político, cuyo objetivo es la definición de una ideología colectiva, porque el teatro debe ser un instrumento que forma las conciencias.

Sucesivamente, en la década de los 60, un grupo de dramaturgos empieza a construir sus obras basándose en documentación histórica precisa, adoptando incluso las formas de expresión del documento mismo y la crítica empieza a hablar de esta nueva forma de Teatro Documento. En tal contexto, Peter Weiss retoma los conceptos de Piscator, crea piezas fundamentales de la nueva dramaturgia, como *Die Ermittlung* [*La indagación*] de 1965, sobre el juicio de Frankfurt (1963-1965) contra un grupo de SS y de funcionarios de Auschwitz; *Gesang vom Lusitanischen Popanz* [*Cante del fantoche lusitano*] de 1965-1967, sobre la conquista de Angola por parte de los fascistas salazarianos portugueses; y *Diskurs über Viet Nam* [*Discurso sobre Vietnam*] de 1966-1968, sobre la represión en el sudeste asiático; y publica un ensayo fundamental, *Notizen zum Dokumentarischen Theater* [*Notas sobre el Teatro Documento*] (Weiss).

Durante las últimas décadas, se ha asistido a la actualización del Teatro Documento, en que se pueden reconocer dos matrices diferentes: la primera, como forma de teatro político, definida y desarrollada por Piscator en los años 20 y por Weiss en los 60; la segunda, como forma historicista, en que la representación escénica se realiza a partir de material documental y se sostiene en la recreación histórica rigurosa. En las obras resultantes, las dos matrices a menudo se contaminan. El Teatro Documento, por tanto, se diferencia del drama histórico porque en este los diálogos, las dinámicas entre los personajes, las situaciones son fruto de la creación dramaturgica y no se reconstruyen como en aquel, a partir de una base estrictamente documental. En la perspectiva del Teatro Documento, lo que el propio documento aporta es un modo de conocer el mundo y no solo un dato y, por tanto, este genera una forma de contrapoder, de resistencia, de denuncia, relacionada con la realidad y la verdad. En el Teatro Documento, la producción y el uso de material documental (texto, imagen, objeto, etc.) remite a una época (está fechado) y a su coyuntura real (está relacionado con su tiempo), tiene valor socio-político y explicativo, elude la fábula y limita la ficción. Aun así, hay que distinguir entre la producción del documento, que se puede entender a partir de la realidad en que nace solo reconstruyendo su marco histórico, y el uso del documento a partir de su aportación mimética (como testimonio, como depósito de memoria).

El Teatro Documento, pues, en tanto que forma de teatro político, desempeña una función pública, o sea, desenmascarar los falseamientos de la realidad inducidos por las relaciones de poder. Representa la realidad sin la mediación de la invención, es una investigación expositiva crítica, que permite acceder a los acontecimientos escenificados a través del conocimiento vehiculado por el arte.

Es precisamente por ello que el Teatro Documento no representa la realidad sino que se homologa a los discursos que la constituyen, a partir de los documentos en que se basa. Estos serán elaborados según algunos procedimientos: la reducción y simplificación de los materiales, su articulación y montaje, su condensación, su secuencialidad determinada por el trabajo realizado con ellos y no por una secuencia historicista, es decir, sin seguir necesariamente el curso de los acontecimientos, sino presentando simultaneidades, escenas homólogas de tiempos diferentes, etc. Y si la renuncia a la ficción es una condición de producción, esta implica a su vez una nueva condición de recepción, un nuevo público (Vicente, 38-40).

Sucesivamente, en el Teatro Documento posmoderno, el nuevo documento indaga los procesos a través de los cuales la realidad y la historia han sido invisibilizadas, borradas. El documento posmoderno visibiliza una realidad que alguien o algún grupo

ha borrado. Sin embargo, ningún material concreta la realidad y afirma de por sí la verdad: todo ello es fruto del trabajo del dramaturgo con esos materiales (Vicente, 44).

Desde mediados de los 90 del siglo pasado el documentalismo conoce un nuevo auge, que implica una práctica artística que vuelve a estar hondamente comprometida política y socialmente, con renovada atención a la palabra y reconocimiento del cuerpo como medio de relación con lo real, que contribuyen significativamente al conseguimiento del objetivo, o sea, descubrir las realidades ocultas (Foster). A partir de finales de esa década, en la época del teatro posdramático, en línea con su discurso multimedia, el Teatro Documento amplía la variedad de materiales utilizados, más bien, de elementos aprovechados (voz, cuerpo, acción, performance, etc.), hasta la participación de agentes activos de la sociedad (testigos, supervivientes, etc.), que puede ser indirecta, por ejemplo, a través de entrevistas, o directa, cuando estos aparecen en la escena. Todo ello concreta y refuerza una peculiar estética de la responsabilidad (Lehman, 445-447).

3. Españolas, Franco ha muerto (2020)

La pieza es fruto de un esmerado trabajo de documentación sobre el proceso político de la transición, que enfoca la condición de la mujer durante esos años; reconstruye la historia silenciada de más de la mitad de la población española (las mujeres) que ha quedado invisibilizada y no se ha tenido en cuenta o por lo menos no suficientemente, circunstancia que ha producido una visión de la Historia y de la infrahistoria sesgada y, por tanto, parcial (en la doble acepción de incompleta y desviada/tendenciosa) (Dossier Teatro Español, 4). La obra recoge la voz silenciada de las protagonistas, figuras anónimas o bien conocidas, que participaron en las luchas contra la dictadura (y sus secuelas) y por su libertad, y concreta en la escena el grito documentado de esa parte del relato que ha quedado oculto, excluido de la Historia que trata de reconstruir (Dossier Teatro Español, 5). En la obra aparecen las mujeres cuyo nombre no es recordado, que cuentan a modo de documento la historia infravalorada de las mujeres en la transición. Su memoria enlaza con episodios que explican otras vidas de aquella época, desde la muerte de Franco hasta 1985, enfocando los aspectos que afectaron directamente a las mujeres y que siguen permaneciendo en el olvido (Dossier Teatro Español, 6).

La pieza surge como continuación de *La Sección. Mujeres en el fascismo español*, en que se escenifica el marco político de y para las mujeres de los años del franquismo. En cambio, en *Españolas, Franco ha muerto* se explora la historia de las mujeres durante la transición, para crear un relato en que también estas estén incluidas, en que quepan los derechos que estas consiguieron, pero también aquellas partes de la legislación vigente que aún parece obviarlas. Según las autoras hay que entender que “la invisibilización siguió más allá de la dictadura haciéndonos creer que ya estábamos completamente incluidas. La realidad es que en casi en [sic] ningún libro sobre la transición se dedica más de unas líneas a hablar de nuestra [sic] luchas, derechos, conquistas y fracasos” (Dossier Teatro Español, 6).

El proceso creativo ha sido largo y complejo. Las dramaturgas han documentado el proceso político de la transición enfocando los aspectos que atañen y afectan a las mujeres. A conclusión de este minucioso trabajo documental, han afirmado: “hay poca información específica sobre el tema por lo que hemos tenido que acudir a que nos lo contarán directamente las que lucharon por nuestros derechos” (Dossier Teatro Español, 6). Para la redacción del texto, han entrevistado a protagonistas y activistas de la época, reconstruyendo a través de sus palabras los acontecimientos socio-políticos que han marcado a las mujeres como sujetos políticos. El objetivo ha sido sobre todo recoger el testimonio de aquellas mujeres cuya voz es fundamental para poder recuperar y entender una Historia que las incluya a todas (Dossier Teatro Español, 6).

En la pieza se han ficcionalizado y sintetizado las entrevistas de las autoras con las mujeres que lucharon por sus derechos y por la democracia en aquella época. Se trata de voces heterogéneas, con muchos matices, pero con un elemento en común, es decir, hacer emerger esa parte de la Historia políticamente silenciada e invisibilizada, la que no se ha incluido en los libros que cuentan el pasado reciente de España y que, sin embargo, nos enseñan cuáles fueron sus luchas. De no ser así, se perpetuaría la impresión de que no hubieran existido estas mujeres, ni su militancia, compromiso político, reivindicaciones contra el franquismo y por la libertad, ni siquiera su mismo cuerpo. Estas mujeres y su voz, que la obra rescata del silencio y, por tanto, del olvido, dan paso a otras ficciones que permiten entender la realidad socio-política de aquellos años (Dossier Teatro Español, 6-7).

Las autoras definen la pieza como una historia tragicómica:

trágica fue la vida de muchas mujeres intentando día a día su emancipación más allá de lo que la nueva legislación les ofrecía, cargando con el peso de un machismo milenario. Cómicos son algunos aspectos de esa misma transición cuyas palabras, hechos y argumentos a veces suenan solemnes y a veces parecen un chiste. Oír cómo hablaban algunos hombres en el propio parlamento de nosotras, nuestros cuerpos y nuestro futuro, es tragicómico (Dossier Teatro Español, 7).

La obra pretende llegar al público y sensibilizarlo, conectando el presente con lo que ya se percibe como pasado, o sea, la transición. Pretende enfocar lo que todavía falta por conseguir, a pesar de que se considere que las mujeres lo han conseguido todo, gracias a la legislación vigente. Tal perspectiva, según las autoras, “nos dice que lo que falta es una cuestión de tiempo, de normalización, que la igualdad efectiva acabará por llegar. Se nos pidió paciencia, se dijo que era el tiempo de la democracia, no del feminismo. [...] ¿Es con paciencia como se consiguieron nuestros derechos?” (Dossier Teatro Español, 7).

Es así que *Españolas, Franco ha muerto* reconstruye una historia no contada, marginada, infravalorada. La historia de más de la mitad de la población que no ha sido considerada, las voces que hoy nos ayudan a entender el silencio de entonces, las voces de ayer que permiten comprender a las mujeres de hoy, las cargas que aún tienen. De ahí surgen unos interrogantes clave: ¿fue la transición justa con las mujeres? ¿fue la Constitución redactada en femenino? ¿fueron aquellos años suficientes? (Dossier Teatro Español, 7).

En el texto hay, por un lado, cárceles, patronatos, niños robados, la amnistía por delitos específicos, la ley del aborto, la Constitución, etc.; por otro lado, la monarquía, el continuismo de la dictadura, el poder económico. En enero de 1978, en el Parlamento, una diputada del grupo comunista pide la amnistía para las que hayan cometido los llamados “delitos específicos para las mujeres” y que siguen en las cárceles, mientras otras llevan su lucha a las calles alzando la voz por sus derechos.

Una historia tragicómica que sigue contando la historia política de las mujeres después de los años del franquismo, relatados en *La Sección. Mujeres en el fascismo español* (Dossier Teatro Español, 7-8).

4. Estructuración, tratamiento temático y estrategias dramatúrgicas

La pieza está estructurada en seis partes y diecinueve cuadros, todos breves, a veces brevísimos. En ellas, se enfocan los diferentes sub-tema tratados, que representan sendas perspectivas peculiares: “Españolas, Franco ha muerto”; “Relato de la amnistía”; “Relato de los cuerpos”; “Relato del expolio”; “Relato de la paciencia” y “Relato de la

espera”. La primera parte define el marco y contextualiza el tema, las demás presentan varios *relatos*, dedicados a un determinado sub-tema a través del testimonio de tipologías de testigos diferentes que sacan a colación fuentes documentales diversas y concretan el fresco ofrecido. Las fuentes por lo general son aludidas y no mencionadas de manera directa o puntual, porque no es este el objetivo del Teatro Documento: los documentos que se aprovechan resultan por lo general más o menos reconocibles e identificables. Sin embargo, es necesario un minucioso y sistemático trabajo de investigación para sacar a luz las fuentes exactas del texto, para *medir* la aportación documental a la base del proceso de creación y definir correctamente la línea hermenéutica para la descodificación de la pieza. Su análisis secuencial, además, resalta la desestructuración del eje cronológico lineal, característica del Teatro Documento, combinada con el tratamiento de los sub-temas enfocados en los cuadros, por lo general sin respetar ningún tipo de secuencialidad, sino haciendo emerger una y otra vez a lo largo del texto un determinado aspecto.

4.1 “Españolas, Franco ha muerto”

En la primera parte se presenta a la mujer como sujeto, como destinataria de la noticia que informa sobre el acontecimiento clave, el momento crucial y decisivo para el país (la muerte del dictador) y especialmente para las mujeres. De hecho, esta parte, cuya definición coincide significativamente con el título, adapta el anuncio oficial del fallecimiento del Caudillo y vuelve evidente la reorientación de la perspectiva y, por consiguiente, la resemantización del mensaje. El acontecimiento, que en un principio debería revolucionar el contexto socio-político de referencia, y su anuncio público aquí va dirigido a una parte específica de la sociedad del tiempo. La noticia, modificada en los términos propuestos por las dramaturgas, delimita e identifica el foco de atención, el perímetro de su aplicación y acción a un grupo, una categoría: las mujeres. Así, se genera un peculiar horizonte de espera: ¿qué representaría para las mujeres la muerte de Franco? Todo converge en la definición de esta expectación: para el lector de la obra y el público que asiste a su representación todo queda claro, de inmediato, aunque alusivamente, y los dos cuadros que componen la primera parte aclararán poco a poco los detalles del enfoque elegido.

En la “Entrevista sobre la muerte de Franco” (cuadro 1) se realiza un dúplice desdoblamiento, temporal y espacial. La acotación inicial indica con precisión este doble desarrollo, que aproxima dos dimensiones que acaban solapándose y acercando dos momentos y dos contextos: el tiempo de la transición, que idealmente empieza con la muerte del dictador, y el tiempo actual; la España de entonces y la de ahora:

Dos espacios:

1 – Tiempo de la Transición. Relato de las que esperaron. Dos mujeres se situarán en el espacio del cómputo del tiempo, junto a un cubo que goteando se irá llenando a lo largo de toda la función. El tiempo de su relato irá desde 1975 hasta 1985.

2 – 2019. Tiempo de la actualidad. Línea temporal del presente, se situará en el extremo opuesto de la escena. Una mujer del 2019 entrevista a las mujeres que vivieron la Transición

En pantalla: toda la información se ha extraído a partir de entrevistas realizadas a diferentes mujeres que tuvieron un papel activo en aquella época

(Sánchez & Belda 2020, 7)

La organización del espacio escénico concreta las dos líneas crono-espaciales: en un lado del escenario están las dos figuras que representan a los testigos directos y en el

lado opuesto la mujer de hoy, la Entrevistadora. Esto les permite a las dramaturgas concretar el diálogo entre el pasado y el presente, lanzar un puente que conecta a las mujeres de ayer con las de hoy. Lo que la entrevista visibiliza es el relato invisibilizado hasta la actualidad, a través del cual se pueden oír por fin estas voces silenciadas, darles la palabra para que puedan alegar su testimonio. La expectación y la espera ocupan de entrada un lugar privilegiado en el discurso dramático. Este rasgo está subrayado de manera eficaz por el recurso al cubo que recoge un goteo ininterrumpido y enfatiza el elemento diacrónico que caracteriza también este tiempo desdoblado, marcado por un estancamiento expectante que se prolonga hasta la actualidad. El cubo, por tanto, contribuye a evocar este espacio (que es también espacio escénico, físico, material) del cómputo del tiempo; un tiempo dilatado que, sin solución de continuidad, conecta a las de ayer con las de hoy, unidas por la misma expectativa.

Las dos Entrevistadas anónimas que aparecen en la escena ofrecen dos perspectivas y reflejan sendas percepciones del acontecimiento. No son personajes simbólicos sino contrafiguras de las entrevistadas reales y, al mismo tiempo, representan una entera categoría, o sea, todas las mujeres vejadas por una discriminación jurídica, social, moral; es por ello que no se les atribuye un nombre de pila. La primera define al año del acontecimiento como el “año 0 después de la muerte de Franco” (Sánchez & Belda 2020, 7), haciendo hincapié en la expectación y la esperanza producidas por el fallecimiento del dictador: un nuevo país, una nueva sociedad, un nuevo inicio, “empezaba la libertad. Eso creíamos”. La afirmación final revela la frustración de esa esperanza y hace que en la misma Entrevistada 1 acaben conviviendo el tiempo de entonces y el desilusionado tiempo actual. La Entrevistada 2 se adhiere a la fecha, “20 de noviembre de 1975” y, al referirse a la expectación de las demás, emplea la tercera persona del plural (“Eso creían”) (Sánchez & Belda 2020, 7), posicionándose en el lado de las escépticas, no por falta de confianza sino por clara conciencia de la situación, que presagiaba las largas y nefastas secuelas del régimen. Ya en el primer cuadro de la primera parte aparecen otros dos conceptos clave: el cuerpo y la libertad. El primero se desdobra también: por un lado, hay el cuerpo femenino y por otro el cuerpo del opresor difunto, que concretan desde otra perspectiva la oposición entre libertad y opresión. Al cuerpo de las mujeres que ansían la libertad se opone el cuerpo presente del dictador: un solo cuerpo, el cuerpo de un hombre muerto, resulta ser la losa que aplasta las aspiraciones libertarias de las otras, reflejando una realidad intemporal, en que —a pesar de acabar la dictadura— la invisibilización y la marginación siguen siendo al menos en partes actuales. Ese cuerpo, a través de sus seguidores, y su naturaleza de objeto-símbolo se proyectan en el presente, cuando la Entrevistada 2 conecta sus reflexiones con el hoy, recordando el traslado reciente de la salma del Valle de los Caídos al cementerio de Mingorrubio, alegando datos muy concretos (el rechazo del recurso presentado por los nietos del dictador, la exhumación, la mención de los que presenciaron el acto, las protestas de los actuales filo-franquistas). El potencial simbólico de ese cuerpo se desvanece, gracias a los alegatos concretos del Teatro Documento que ofrece una perspectiva hondamente arraigada en lo real y materializa cualquier matiz aun vagamente metafórico, amarrándolo indefectiblemente a lo concreto y documental. La lacónica afirmación que cierra el cuadro lo define todo: “En 1975 murió Franco, pero no el franquismo. Heredaron muchos, y no solo las ideas” (Sánchez & Belda 2020, 10).

Finalmente, ya desde el primer cuadro la acotación inicial muestra la estrecha sinergia entre texto, interpretación y componente audiovisual: *en pantalla* se explica al público el proceso de creación de este ejemplo de Teatro Documento, se hace referencia a las entrevistas, se alude a las entrevistadas, todas mujeres protagonistas directas de esos años.

La herencia material (dinero, bienes) del dictador se aborda en “Carmencita en Barajas” (cuadro 2), alusión a la detención de la hija de Franco en Barajas en 1978, cuando intentó salir del país con joyas y oro pertenecidos a su padre. Otra mujer-sujeto, pues, sin embargo, de signo diametralmente opuesto a las Entrevistadas del cuadro precedente. Una vez más, es la acotación inicial que traza el perímetro en que se desarrolla este sub-tema:

Carmen y dos guardias civiles miran un bolso volcado con muchas medallas de oro desparramadas. Carmen está encolerizada. Uno de los guardias civiles no está afectado, pero el otro la trata con solemnidad
(Sánchez & Belda 2020, 11)

El texto aprovecha una breve secuencia para enfocar un episodio paradigmático. Un solo micro-acontecimiento que, sin embargo, tal y como resulta presentado en la pieza, concreta toda una anti-pauta, también fruto de la nefasta herencia del régimen. Sin embargo, este elemento está desarrollado aprovechando el contraste para producir un efecto absurdo y tragicómico, que nace de la incongruencia sistemática que vertebra el cuadro. A la figura de Carmen Franco Polo, que trata de salir rumbo a Suiza sin declarar el oro de su padre que lleva consigo, se contraponen dos guardias civiles. El diálogo entre los tres personajes en escena subvierte sistemáticamente los caracteres y papeles de los personajes: cuando los guardias civiles detienen a la mujer por tratar de llevarse el oro sin declarar y ella les recuerda quién es, la reacción automática de los dos resulta cómica y se concreta a través de la mímica, corroborando el efecto suscitado; la acotación precisa: “no lo pueden evitar y levantan el brazo”. La mujer acusa a los dos de ser unos fascistas. La incredulidad de los guardias civiles se aprovecha al arrancar el diálogo para asentar la contradicción que produce el efecto absurdo y tragicómico: “¿Nos está llamando fascistas la hija de Franco?” (Sánchez & Belda 2020, 12). La mujer apela a la nueva era que ha empezado (precisamente con la muerte de su padre), a un país distinto, a la democracia y a su “oro democrático”. La reacción no puede resultar más cómica: “¿Ha dicho democracia la hija de Franco?” (Sánchez & Belda 2020, 14). La denuncia se fundamenta en un hecho real, con fechas y detalles y, sin embargo, en este momento las dramaturgas deciden amplificar el contrasentido de una realidad descolocada a través del contraste entre elementos que resultan incoherentes y producen un efecto de extrañamiento, sustentado por la incredulidad y el pasmo, en los dos guardias civiles pero también en el lector-espectador, tanto el de ayer (los testigos directos de esos tiempos) como el de hoy, que reviven durante la función algo conocido.

4.2 “Relato de la amnistía”

La segunda parte inaugura la serie de ‘relatos’. A partir del contexto evocado por la primera parte, empieza ahora la galería de perspectivas caleidoscópicas que recomponen a través de distintos puntos de observación el panorama enfocado. La amnistía representaría, en un principio, el punto de arranque de esa reconstrucción socio-política que recupera el escenario de la transición, una vez más a través de la entrevista, donde reaparecen las dos figuras presentes en el primer cuadro de la primera parte, que mantienen la doble perspectiva inaugurada en precedencia. Es a partir de este momento que el texto enfoca a la mujer como sujeto socio-político frustrado.

La “Entrevista sobre la amnistía” (cuadro 3) empieza rememorando el año en que se decretó la amnistía: para una de las Entrevistadas, es “el año 2 después de la muerte de Franco”, para la otra es 1977. La Ley de Amnistía se consiguió en un clima de lucha y violencia. La UCD (Unión de Centro Democrático) exigió que se introdujeran en ella “aquellos delitos cometidos por autoridades, funcionarios y agentes del orden público

en su acción represora de las libertades” (Sánchez & Belda 2020, 18). Se denuncia, pues, el origen de la impunidad de los culpables, el borrón y cuenta nueva cuya consecuencia fue la falta de asunción de responsabilidad por parte de los victimarios (Orazi 2019, 521-523; Orazi 2021a; Orazi 2021b, 256-258). Por tanto, “torturados y torturadores, todos perdonados” (Sánchez & Belda 2020, 18). Sin embargo, hubo víctimas de segunda categoría: en este punto el perspectivismo de la obra se vuelve más complejo: a la perspectiva de mujer-sujeto, se añade otra, la de cuerpo-identidad, la de las mujeres doblemente víctimas en ese contexto. “Había, al menos, 350 mujeres presas por adulterio, prostitución, anticoncepción” (Sánchez & Belda 2020, 18) y la cuestión era si estos delitos se debían considerar delitos políticos (para los cuales valía la amnistía) o bien comunes. La lucha consistió entonces en conseguir que esos delitos se consideraran políticos también y las mujeres detenidas pudieran beneficiar de la nueva ley. Sin embargo, acabaron siendo considerados delitos comunes y las presas se quedaron en la cárcel: “lo político y las libertades democráticas eran cuestiones que solo a ellos [los hombres] pertenecían” (Sánchez & Belda 2020, 19). De nada sirvieron las protestas y las manifestaciones y, a partir de ahí, la historia silenciada de las mujeres se volvió aún más dramática, aun durante la transición, reafirmando el doble plano en que esta se desarrolló, ensanchando la fractura entre ciudadanos de primera y ciudadanas de segunda. Es a partir de la identidad, del género y del cuerpo, pues, que la distancia que media entre hombres y mujeres sigue aumentando, marcando una fractura difícil de recomponer. El punto de inflexión lo constituye la presentación de la propuesta de ley “para que los llamados delitos específicos de la mujer también fueran amnistiados” (Sánchez & Belda 2020, 19), presentada el 12 de enero de 1978 por Dolors Calvet.

El momento álgido de la cuestión se sintetiza el tratar de la “Amnistía por delitos específicos” (cuadro 4). Este cuadro empieza a tratar cuestiones legislativas (como en el sucesivo cuadro 7), las Entrevistadas pasan en segundo término y la escena la ocupa el documento. La acotación inicial remite al artículo de Magda Oranich, “Ellos mandan. La amnistía para la mujer, una ocasión perdida” (1978):

En pantalla: Vindicación Feminista, 21 de marzo del 78:

“La proposición de ley sobre la amnistía referida a determinados delitos que discriminan a la mujer fue presentada por la minoría comunista a la mesa del Congreso de Diputados el 14 de julio del 77”
(Sánchez & Belda 2020, 20).

Una vez más, una información clave se proyecta en el escenario y funciona como telón de fondo, como reclamo constante para orientar a los espectadores en su tarea de descodificación activa de lo que se está representando. En este punto inicia la serie de referencias a la revista *Vindicación Feminista*, que durante los cuatro años en que se publicó (1976-1979), jugó un papel decisivo (Larumbe Gorraitz). La cita en la acotación alude a un primer intento fracasado, reafirmado tres meses después, en el octubre de 1977, según consta en el *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados* (n. 24, 14/10/1977), que recoge la intervención del representante del Grupo Parlamentario Comunista, Camacho Zancada, quien, afirmó:

también a las mujeres de nuestro país queremos indicarles que si hoy no se discute este problema, que si en esta ley faltara la amnistía para los llamados “delitos de la mujer”: adulterio, etc., les queremos recordar que el Grupo Parlamentario Comunista presentó una proposición de ley el 14 de julio que creemos que es urgente discutir [...] (*Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, n. 24, 14/10/1977, 960-961).

Era el tiempo de la paciencia y las autoras lo demuestran sacando a colación fragmentos de un documento a partir del cual construyen el cuadro. Se trata del acta de la Sesión Plenaria n. 2 del Congreso de los Diputados, del 12 de enero de 1978 y, específicamente, de la intervención de la Diputada Maria Dolors Calvet Puig, representante del Grupo Parlamentario Comunista, quien presentó la proposición de ley sobre amnistía para los delitos de adulterio, aborto y propaganda y difusión de anticonceptivos (*Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*, n. 2, 12/01/1978, 72-75) y de la respuesta del entonces representante del Gobierno, el Ministro de Justicia Landelino Lavilla Alsina. Los personajes que aparecen en el cuadro son la Taquígrafa de la Sesión, la diputada Calvet i Puig, el representante del Gobierno, Lavilla Alsina, y, con una sola contundente intervención, la Entrevistada 1. Los fragmentos en que se fundamenta el texto denuncian la situación de estancamiento de los progresos en materia de reforma institucional y del Código Penal relativos a los delitos de las mujeres y evocan el contexto pasadista del que surgen. Los conceptos clave que se enfatizan son la necesidad de promulgar una ley de amnistía que incluyera los delitos de adulterio, aborto y propaganda y difusión de anticonceptivos; hacer efectiva la anunciada derogación de leyes discriminatorias, porque, a pesar de ser anunciada tal disposición, se seguían dictando sentencias extremadamente duras para las mujeres “com en els millors temps del feixisme al nostre país” (Sánchez & Belda 2020, 20). El discurso de la Diputada se cita en su lengua materna, el catalán. De hecho, para avanzar, más que anuncios e intenciones, se necesitaba una acción legislativa concreta, que tardaba en llegar, contrastada por los sectores conservadores. La mención de una noticia aparecida en la prensa, un feminicidio especialmente violento, ofrece la ocasión para reafirmar que una concreta y eficaz reforma jurídica podía haber evitado la tragedia, porque se trata de liquidar “unes lleis reaccionàries i masculistes [...] masculistes perquè, en definitiva, van en contra de la dona amb figures jurídiques inexistents per als homes”; de hecho, “les dones, més que paternalismes i proteccionismes, el que necessiten i reclamen és igualtat i justícia” (Sánchez & Belda 2020, 21).

Esta *necesidad* aparece una y otra vez; se hace hincapié en ella para subrayar constantemente la urgencia del cambio jurídico, para borrar “una situació de doble moral imperant en la societat que qualifica els actes com a bons o dolents, justos o injustos, segons si el subjecte és home o dona” (Sánchez & Belda 2020, 21). Esta *doble moral* emerge tan a menudo en las obras (no solo de teatro) sobre el tema que acaba siendo el denominador común de la reciente literatura sobre memoria afiliativo-cultural desde la perspectiva de género (Orazi 2023). A pesar de la evidente necesidad de despenalizar estos delitos e incluirlos en la ley de amnistía, la respuesta del Ministro de Justicia es tajante: “el Gobierno entiende que es innecesaria y que no hay lugar a la toma en consideración de esta proposición de ley” (Sánchez & Belda 2020, 23). Lo que este ejemplo de Teatro Documento denuncia a través del testimonio, es decir, de los pasajes citados del acta del Congreso de Diputados, es una antítesis irreductible: la pieza vuelve a denunciar una reforma *necesaria* ya, que en cambio el Gobierno persiste en considerar *innecesaria*.

La intervención de la Entrevistada 1, que aparece entre los fragmentos del discurso de Calvet i Puig y la respuesta de Lavilla Alsina, resulta estratégica: el personaje rompe la cuarta pared y se dirige al público, para corroborar la veracidad de lo que se está representando:

Todo lo que están a punto de ver y escuchar JURAMOS que está rigurosamente documentado. Pueden pedirnos el diario de sesiones a la salida (Sánchez & Belda 2020, 22).

Y no es tan solo el personaje quien habla, sino también la actriz. Esta figura, con su intervención como Entrevistada 1, por un lado, concreta el acercamiento de la dimensión escénica a la del patio de butacas y, por otro lado, como artista que interpreta al personaje, fusiona también el plano de la representación con el de la realidad, hablándole como actriz –portavoz de las autoras– a los que estén asistiendo a la representación, personas diferentes en cada reposición de la obra. Por tanto, la realidad irrumpe de manera aún más impactante en la pieza y estrecha la relación autoras/actrices/espectadores en sentido peculiar, proporcionándole a cada función una tercera dimensión metateatral a la obra, enriquecida por la interacción entre creadoras, intérpretes y público.

“Continúa el documental. Patronatos” (cuadro 5), muy breve, enfatiza la naturaleza y la función de la pieza, definida precisa y explícitamente *documental*. En este cuadro, la Entrevistadora en unas cuantas líneas conecta con el cuadro precedente, aludiendo a la sucesiva despenalización de los delitos de adulterio y de propaganda y difusión de anticonceptivos (decretada respectivamente el 26 de mayo de 1978, Ley 22/1978 del 26/05, BOE, n. 128, 30/05/1978, 12.440; y el 7 de octubre del mismo año, Ley 45/1878 del 07/10, BOE, n. 243, 11/10/1978, 23.604) y luego evoca de forma sintética un panorama aterrador, que será desarrollado en cuadros sucesivos:

Además de las cárceles estaban los patronatos. Allí eran llevadas mujeres de entre 8 y 26 años. Delincuentes, toxicómanas, minifalderas, feministas, rojas, violadas por sus padres, por sus hermanos, hijas de pobres... Ya fuera por la decisión de un juez o de sus propias familias. Hasta 1985 los patronatos funcionaron como tal (Sánchez & Belda 2020, 22).

Los *reformatorios* del Patronato de Protección a la Mujer son otra lacra franquista: gestionados por congregaciones y órdenes religiosas, permanecieron activos hasta 1985 (Oranich 1977; García del Cid Guerra 2012 y 2015; Guillén Lorente) aunque su abolición se había anunciado en 1978 (García del Cid Guerra 2015, 14-15, 20, 55, 60, 71-72, 92). El Patronato fue creado el 6 de noviembre de 1941, constituido en 1942 y presidido por Carmen Polo de Franco, esposa del dictador, con el objetivo de reeducar a las menores consideradas *descarriadas*. Entre las causas de internamiento se encontraban las evocadas por la Entrevistadora, pero también ejercer la prostitución, tener ideas políticas contrarias al régimen, participar en manifestaciones, abandonar el domicilio familiar, declararse atea, mostrar intereses culturales censurados por el régimen. O ser denunciada por los supervisores encargados de identificar los casos de conducta desviada respecto a la *moral* franquista. O bien se podía acabar en el reformatorio si la asistencia a la escuela no era regular, si se salía por la noche, se frecuentaban bares, clubs o discotecas, si no se iba a misa ni se rezaba, o por ser homosexual, si se esperaba un hijo sin estar casada (García del Cid Guerra 2015, 29). Los reformatorios, sin embargo, también acogían a chicas de clase acomodada, que eran alojadas previo pago para ocultar un embarazo no deseado, especialmente en La Maternidad de la Almudena de Peña Grande de Madrid, que podía acoger hasta a 600 internas, y que siguió activa hasta 1983 (García del Cid Guerra 2015, 71-75; Zuñil). Ese mismo año, tras la muerte de una interna, el reformatorio de San Fernando de Henares (Madrid) fue abandonado por las Cruzadas Evangélicas que lo regentaban y pasó a manos de personal especializado (Valenzuela). En 1984 se disuelve la Junta Provincial del Patronato, pero le sucede en la gestión de los reformatorios el Instituto de la Mujer, creado el año anterior. San Fernando se cerró en 1985, cuando Inmaculada Valderrama, de 15 años, apareció muerta: un accidente durante un intento de fuga, según la versión oficial, posiblemente uno de los frecuentes suicidios que se producían en los

reformatorios (*El País*). Aun solo a partir de estos datos, resulta evidente que la transición debe considerarse como una etapa más del proceso de desmantelamiento de la herencia de la dictadura, nada fácil de conseguir y todavía en curso, especialmente en materia de igualdad y de derechos de la mujer. Las repercusiones de esta realidad se manifiestan en los relatos de los protagonistas reales, como las entrevistadas por las autoras, y de sus seres queridos, en los estudios de los investigadores, en la creación artística y, como no, en la dramaturgia contemporánea y el Teatro Documento, como en este caso (López de Abiada & Stucki, 109; Tyras & Vila, 17; Orazi 2021a).

“Patronato 1”, (cuadro 6 y los sucesivos 10 y 17) precisa progresivamente la situación de las jóvenes en estos centros. Una vez más, es el elemento audiovisual que contextualiza su contenido:

En pantalla se sitúa la acción: “Patronato de protección de la mujer. Residencia de Peñagrande de la Almudena”, 1975 (Sánchez & Belda 2020, 25).

El cuadro remite a un centro del Patronato, la antes aludida Maternidad de la Almudena de Peña Grande de Madrid, que acogía a jóvenes embarazadas (García del Cid Guerra 2015, 71-75; Zuil; Orazi 2023). En él, las internadas vivían en condiciones muy duras, parecidas a las de una cárcel. De hecho, el personaje pregunta con insistencia si está presa y la monja (los centros estaban regentados por órdenes religiosas) lo niega a pesar de que las tareas aludidas y la descripción de un día tipo lo reafirmen: trabajo obligatorio sin retribución, agotadores horarios laborales y de las demás actividades, prohibición de hablar, cantar o bailar. En ese lugar “se reza y de vez en cuando puedes cantar cosas patrióticas. Nada más”, le dice la religiosa a la muchacha (Sánchez & Belda 2020, 28). Lo más chocante, sin embargo, es la aleatoriedad y lo absurdo de las causas que podían determinar el internamiento, puesto que se podía acabar en el centro:

por ser mala, ligera de cascos. Por ir a manifestaciones, por acostarte con tu novio o porque estabas a punto de hacerlo. Porque tu padre te violara, porque tu hermano estuviera a punto... (Sánchez & Belda 2020, 27).

Cuando la monja sale, la joven se queda limpiando y cantando. Música y canciones vuelven a jugar un papel estratégico, según subraya la acotación final:

Suena “Oi Pello Pello”. Mientras una de las actrices la canta, las otras dos van traduciendo (Sánchez & Belda 2020, 29).

Oi Pello Pello es una canción popular vasca, recogida por el padre Resurrección María de Azcue (1864-1951), filólogo, lingüista y folclorista vasco, entre finales del XIX y principios de XX y publicada en el *Cancionero popular vasco* de 1920, reeditado en 1968 y luego en 1990 (Azcue). Presenta la típica estructura iterativa de las canciones tradicionales en que cada estrofa está ligada a la sucesiva. En ella, aparece una hilandera que interpela a Pello pidiéndole que por fin la deje descansar, pero éste le da más trabajo y, cuando finalmente la mujer podría descansar, ya es de día y tiene que volver a empezar su tarea. Hay varias interpretaciones del texto: la literal, según la que la mujer se dirige a su marido pidiéndole que le deje terminar el trabajo e ir a dormir; la metafórica y política, que interpreta la canción como un diálogo entre un trabajador y su amo, en la perspectiva de la liberación del trabajador explotado; la feminista, que ve en las palabras del texto una proclama, una apología de la igualdad de género. En todo caso, los elementos clave del texto son una situación de evidente subyugación impuesta por otro y que parece no tener fin, la obligación a realizar un trabajo agobiante que nunca termina y la imposibilidad de descansar. Están disponibles en línea algunas

ejecuciones del grupo Mocedades (por ejemplo, la del recital en el Paraninfo de la Universidad de Deusto, en 1974, <https://www.youtube.com/watch?v=hyl7za7vzzg>; también en versión remasterizada https://www.youtube.com/watch?v=IUcPTA_1T88).

La canción, que en la pieza está en vasco, se aprovecha para denunciar las condiciones de sometimiento, de falta absoluta de libertad, las vejaciones y violencias sufridas por las internadas en la Maternidad de la Almudena de Peña Grande, idénticas a las de una cárcel, en 1975, año de la muerte del dictador. Los cuadros 10 y 17, sobre el mismo sub-tema, remitirán, más adelante, respectivamente a 1977 y a los años 1977-1979, para subrayar el perdurar de tales instituciones que, en realidad y en algunos casos, se quedaron activas hasta mediados de los 80.

4.3 “Relato de los cuerpos”

La tercera parte introduce otra perspectiva clave, la del cuerpo como fundamental elemento identitario, ensalzando las consecuencias del ninguneamiento del cuerpo de la mujer, sobre el cual ésta casi no tenía jurisdicción por falta de libertad política y también social.

La “Entrevista sobre la legislación de nuestros cuerpos” (cuadro 7) presenta una situación que se podría definir una especie de minoría de edad prolongada en que se encontraba mujer, resultante de la falta de libertad impuesta por el régimen, muy difícil de desarraigar, aun durante la transición, y en particular en las cuestiones relacionadas con el cuerpo y la sexualidad:

mujeres que seguían siendo niñas [...] Tuteladas, sojuzgadas, poseídas. La democracia no fue suficiente para reconocer totalmente su mayoría de edad. Sus cuerpos no eran suyos (Sánchez & Belda 2020, 33).

A partir de este supuesto, se enfocan aspectos legislativos como la despenalización de los anticonceptivos en 1978 y la ley sobre el aborto de 1985.

De hecho, los llamados *delitos de la mujer* fueron despenalizados a lo largo de 1978, a excepción del relativo al aborto. La Ley 22/1978 del 26 de mayo de 1978, publicada en el BOE el 30 de mayo (12440) despenalizó el adulterio y el amancebamiento; la Ley 45/1978 del 7 de octubre de 1978, publicada en el BOE el 11 de octubre (23604) despenalizó la venta, divulgación y uso de anticonceptivos.

Se alude al *Diario de Sesiones del Senado* (n. 36, 06/07/1978, 1460-1475) en mérito a la discusión sobre el proyecto de ley publicado en el Boletín Oficial de las Cortes (n. 122, 01/07/1978), “es decir, el proyecto de ley conocido como de despenalización de anticonceptivos, aunque su contenido sea más complejo y rico” (1460). La pieza, al evocar la discusión y la votación, reproduce en este punto pasajes del *Diario de Sesiones del Senado* (1474): “Según se puede leer en el Diario de Sesiones, un grupo de feministas despliegan una pancarta en el balconcillo de la tribuna pública” (Sánchez & Belda 2020, 34), ocasionando un alboroto; los senadores de la UDC (Unión de Centro Democrático), conservadores, protestan (“Voces de “fuera, fuera” en los escaños de UCD”), los de las minorías socialistas, progresistas y socialistas independientes aplauden, interviene el Presidente para restablecer el orden (Sánchez & Belda 2020, 35), el personal de servicio desaloja la tribuna pública. La votación de formalizará en la Sesión siguiente (*Diario de Sesiones del Senado*, n. 37, 07/07/1978, 1479).

Reflejando de manera objetiva el desarrollo de la larga discusión en el Senado, las dramaturgas subrayan que el tema de los anticonceptivos estaba estrictamente relacionado con el del aborto, entrelazando pues dos aspectos fundamentales de la reforma del Código Penal. Para llegar a una reforma que repensara el tema habría que esperar más años. La Ley orgánica 9/1985 del 5 de julio 1985 despenalizó el aborto

inducido en tres supuestos: terapéutico, debido a riesgo grave para la salud física o mental de la madre; criminológico, si el embarazo era el resultado de una violación; eugenésico, en caso de malformaciones o taras, físicas o psíquicas, en el feto. La pieza da fe de este cambio. En fin, se reafirma la subyugación de la mujer, de su cuerpo y, por tanto, de su identidad, a la decisión de una sociedad todavía profundamente machista:

Entrevistada 1: Ellos decidían si podíamos follar o no.

Entrevistadora: Abortar o no.

Entrevistada 1: Tener hijos o no.

Entrevistada 2: Manifestarnos o no.

Entrevistada 1: Protestar o no.

(Sánchez & Belda 2020, 34)

El siguiente pasaje, que cita otro documento sacado a colación, parece una grotesquización del tema, fruto de su literarización voluntariamente distorsionada y, sin embargo, no es así. La pieza enfatiza lo absurdo de la situación, haciendo referencia a una posición supuestamente médico-científica que resulta increíble y chocante:

Violación: Los numerosos estudios médico-legales realizados sobre las violaciones conocidas concluyen diciendo que el embarazo es rarísimo, por no decir imposible, y ello por una serie de circunstancias:

Primera, porque en el 60% de los casos el coito se realiza sobre el periné, las piernas o el ano; en un 20% se hace en la vulva o en las márgenes de la misma.

De cientos de casos estudiados en todo el mundo, en el 70% no fue posible encontrar semen porque no hubo eyacuación.

En un 20% se encontró semen en el periné o en la vulva, y sólo en un 10% en la vagina.

Además, la violación es un acto agresivo que hace infrecuente el orgasmo en el violador; de ahí que haya una escasa penetración vaginal debido a la fuerte contracción que la mujer realiza de los músculos abductores y elevadores.

Por tanto, no suele haber la necesaria impregnación.

La violación para despenalizar el aborto no es más que un pretexto tras el cual se abre un portalón de permisividad en todos los casos

(*Diario de Sesiones del Senado*, n. 39, 30/11/1983, 1855, citado por Sánchez & Belda 2020, 36-37)

Se trata de nada menos que de un pasaje de la intervención del senador Félix López Hueso, del Grupo Popular, en contra de la aprobación de la ley en cuestión. A pesar de todo, y tras unos largos trámites en el Congreso y el Senado, se llegó a su aprobación definitiva por el Congreso de los Diputados el 27 de junio 1985 (*Diario del Congreso de los Diputados*, n. 223, 27/06/1985, 10.328-10.329, 10.334).

Por tanto, ya en la España de los demócratas, una parte de la sociedad española se reconocía en la posición ilustrada, hecho que reafirma las dificultades para sacar el país de la caverna franquista a pesar de haber muerto el dictador años antes y de haber atravesado España una fase definida de transición democrática. El cuerpo, esa parte tan importante de la identidad individual para cualquier sujeto, se encuentra todavía encallado en un engranaje perverso, especialmente si eres mujer y si se habla del cuerpo de la mujer que, según dice un personaje del cuadro, nunca parece salir de una infancia que perdura indefinidamente, siempre se queda en el umbral de una mayoría de edad que parece no llegar nunca para ella y para su cuerpo: “Entrevistadora: Había que enseñaros a cuidar de algo que no era completamente vuestro, de un cuerpo que no

podíais entender pero que debíais proteger” y esto duró “al menos el tiempo que dura un programa de radio” (Sánchez & Belda 2020, 37), según demuestra el cuadro siguiente.

“Elena Francis” (cuadro 8) descubre otra faceta de la relación cuerpo-identidad, malograda por el régimen en su tiempo y en los sucesivos, debido al hondo arraigo de su herencia. Una vez más, la acotación inicial contextualiza la acción, evocando un tiempo infinito, que abarca la dictadura y se prolonga hasta después de acabada la transición:

Suena le melodía de Elena Francis.

En pantalla: primer programa de Elena Francis, 1947.

Último programa de Elena Francis, 1984.

(Sánchez & Belda 2020, 38)

Para evocar la situación, las dramaturgas acuden a un testimonio representativo de la mentalidad y del pensamiento franquista en relación a la mujer: el Consultorio de Elena Francis, un programa radiofónico que se emitió durante 36 años, a partir de 1947. La emisión iba dirigida al público femenino, duraba entre los treinta minutos y una hora y consistía en ofrecer respuestas a la correspondencia que las radioyentes dirigían a Elena Francis, la cual contestaba brindándoles sus consejos. Algunas cartas eran contestadas por correo, para confirmar la real existencia de la conductora. Se emitió hasta 1966 por Radio Barcelona, luego por Radio Peninsular y finalmente por Radio Intercontinental. Debido al descenso del índice de audiencia, se dejó de emitir el 31 de enero 1984. En realidad, las respuestas a las consultas las redactaba un equipo de guionistas (entre los que se encontraban un cura y un psicólogo) y, desde 1966, el periodista Juan Soto Viñolo. Varias locutoras prestaron su voz al personaje (María Garriga, Rosario Caballé, Maruja Fernández).

Es este un fenómeno sociológico que durante décadas influyó en generaciones de españolas. Fue solo en 1982 que se reveló la inexistencia de Elena Francis, a través de la publicación de libro *Elena Francis, un consultorio para la transición: Contribución al estudio de los simulacros de masa* de Gérard Imbert. La noticia produjo una gran conmoción entre sus seguidoras y los responsables de programas se apresuraron a asegurar que Elena Francis existía, era una señora de casi setenta años que no concedía entrevistas ni quería aparecer en público (Beaumont).

Las respuestas del Consultorio difundían una ideología y una moral conservadoras, reflejo del modelo de mujer, esposa y madre del franquismo. Recomendaba sumisión, abnegación, aguante, paciencia, sacrificio por los hijos y la familia. El programa nunca se actualizó, sino que siguió difundiendo los *valores* de la dictadura hasta su extinción (Abundancia; Balsebre & Fontova).

En la escena, la actriz que interpreta a Elena Francis saluda a las radioyentes y empieza la emisión. Durante su transmisión intervienen tres Consultantes, que dirigen a la conductora sendas preguntas sobre temas relacionados con el sexo y el matrimonio: una muchacha de 19 años le pregunta si es verdad que se puede quedar embarazada besando a un hombre y Elena elogia su inocencia y candor. Otra chica de 18 años le pide consejo para no quedar embarazada; Elena se levanta, se acerca a la actriz que interpreta este personaje y le da una violenta bofetada. Finalmente, una mujer casada de 34 años, que sufre malos tratos y violencias físicas y psicológicas por parte de su esposo, le pide consejo y la respuesta es aguantar y soportarlo todo, porque el matrimonio “es un lazo de unión” y es “imposible romperlo”, “muchacha resignación”, rezar y encomendarse a Dios, que nunca “nos abandonará” (Sánchez & Belda 2020, 40-41). Los *casos* sacados a colación por las autoras reafirman el retroceso de la posición social de la mujer impuesto por el franquismo, que sobrevivió al final de la dictadura y plasmó una *moral*

y prejuicios difíciles de desarraigar. Los aspectos relacionados con el cuerpo y la sexualidad, elementos clave de la identidad individual, vuelven patente la dimensión de atraso en que se encontraba el país y que las mujeres padecían.

Los efectos audiovisuales reafirman su papel clave y la acción da un giro:

Elena Francis en pie de micro y despojándose de Elena Francis mientras suena “Yo no soy esa” de Mari Trini¹ (Sánchez & Belda 2020, 41).

La actriz que interpreta a Elena Francis se deshace de su disfraz y revela ser Juan Soto Viñolo, quien a su vez descubre finalmente la verdad, es decir, que Elena Francis es un ser ficticio y que durante muchos años fue él quien contestó las cartas de las radioyentes. Esto, añade, le ha brindado la oportunidad de conocer a fondo a la mujer española de su tiempo² y concluye su perorata asumiendo “toda la responsabilidad de un discurso conservador que fue impuesto por el régimen para todos los periodistas” (Sánchez & Belda 2020, 41).

“Continúa el documental. Se nos cayeron los sueños” (cuadro 9), muy breve, presenta a la Entrevistada 1 quien reafirma con frases escuetas el fracaso de las aspiraciones femeninas. Las mujeres acabaron silenciadas; sus cuerpos, impulsos, deseos, fueron negados por *ellos*, que se imponían sobre el cuerpo femenino, privando a las mujeres de su libertad, de decidir por sí misma, por sus cuerpos y por su sexualidad, que quedó arrinconada y hecha a su gusto. Todavía no era el tiempo de la liberación efectiva y de la autodeterminación, sino que seguía siendo el tiempo de la paciencia.

“Patronato 2” (cuadro 10) conecta con el precedente “Patronato 1” (cuadro 6) y con el sucesivo “Patronato 3” (cuadro 17). La acotación inicial contextualiza la acción e indica la fuente aprovechada:

En pantalla se sitúa la acción: “Patronato de protección de la mujer. Residencia de Peñagrande de la Almudena”.

Información extraída de una entrevista del número 15 de Vindicación Feminista. 1 de septiembre de 1977 (Sánchez & Belda 2020, 44).

La entrevista mencionada es un reportaje de Magda Oranich (1977), publicado en la revista ya aludida precedentemente (Larumbe Gorraitz). Se trata del texto de la época que mejor explicó qué era el Patronato (“una institución perversa, vinculada directamente al régimen, que sirvió durante años de mecanismo de represión y control contra las mujeres”; Momoitio) y qué ocurría en sus centros. La periodista, que también fue internada en uno de esos reformatorios, en el artículo refiere pasajes de su conversación con una de las monjas que lo regentaban. Es ésta la fuente del cuadro, que

¹ Letra de la canción: Yo no soy esa que tú te imaginas / Una señorita tranquila y sencilla / Que un día abandonas y siempre perdona / Esa niña sí, no / Esa no soy yo // Yo no soy esa que tú te creías / La paloma blanca que te baila el agua / Que ríe por nada diciendo sí a todo / Esa niña sí, no / Esa no soy yo // No podrás presumir jamás / De haber jugado / Con la verdad, con el amor / De los demás // Si en verdad me quieres, yo ya no soy esa / Que se acobarda frente a una borrasca / Luchando entre olas encuentra la playa / Esa niña sí, no / Esa no soy yo // Pero si buscas tan sólo aventuras / Amigo, pon guardia a toda tu casa / Yo no soy esa que pierde esperanzas / Piénsalo, ya no // Yo no soy esa que tú te imaginas / Una señorita tranquila y sencilla / Que un día abandonas y siempre perdona / Esa niña sí, no / Esa no soy yo.

² En 2005 se encontró más de un millón de cartas con sus respuestas en una masía cedida al Ayuntamiento de Cornellà de Llobregat. Después de un tratamiento de desinfección y desinsectación, se rescataron más de cien mil, que se conservan en el Arxiu Comarcal del Baix Llobregat en Sant Feliu de Llobregat, un 10% de las cuales ha sido catalogado y digitalizado. Los guiones del Consultorio se conservan en su mayoría en la Colección de Guiones de Radio Barcelona de la Biblioteca de Comunicación y Hemeroteca General de la Universitat Autònoma de Barcelona.

transmite afirmaciones que es duro creer y que parecen la materialización de alguna distopía, cuando la monja relata que

es preciso reconocerlas ginecológicamente [...] para saber si son vírgenes [...] si han pecado [...] hay mucha diferencia en el trato con unas o con otras” y añade “No hace falta titulación para tratar a esas mujeres. Yo conozco mejor que cualquier psiquiatra la psicología de esas niñas. Yo la interrogo, yo las aconsejo y yo las medico. Solo en muy contados casos es preciso darles electrónico” (Sánchez & Belda 2020, 44).

El tríptico de cuadros dedicados a los reformatorios del Patronatos resulta espeluznante. En él se despliega ante los ojos del lector/espectador una galería de horrores que a duras penas se logra imaginar y creer, hasta tal punto parece imposible que se haya sometidos a miles y miles de niñas, muchachas y mujeres a este tipo de trato durante décadas.

4.4 “Relato del expolio”

La cuarta parte se centra en otra narración y en otra dinámica, el expolio, la aniquilación, una vez más connotada en sentido discriminatorio: era la mujer la víctima sistemática de estos casos, expresión máxima de una forma de discriminación declinada de infinitas maneras que, sin embargo, acababa siempre en la opresión y la violencia (en toda su rica gama da variaciones sobre el tema).

La “Entrevista sobre lo que nos han robado” (cuadro 11) es muy breve y presenta, a través de otro carrusel distópico, el rápido ensartado de robos y estafas, a partir del nombre (la identidad no importa, subraya la Entrevistada 1) hasta la clase social: en una irreal cancelación de los pobres, ya solo existe la clase media. Mientras, la Entrevistada 2, que en este punto actúa como Carmencita, la hija del dictador, afirma que efectivamente todo se les ha robado a los españoles y, especialmente, a las mujeres: la justicia, la memoria.

En el “Golpe de estado. Delirio de Carmencita” (cuadro 12) se hibridan la imagen de la hija de Franco y del fracasado golpe de estado militar del 23 de febrero de 1981, muestra del continuismo que caracterizó la situación del país durante muchos años y ralentizó el supuesto proceso democrático. La acotación final introduce significativamente el cuadro sucesivo:

Empieza a sonar “La hierba de los caminantes”, de Chico Sánchez Ferlosio, a la guitarra por la Entrevistada 1; se irá mezclando con la carta de la mujer de la siguiente escena (Sánchez & Belda 2020, 48).

La letra de la canción enfatiza la desigualdad (social, económica y, por tanto, en términos de peso político de individuos y clases sociales).³ Es lo que se desarrollará en el cuadro siguiente, desde la perspectiva de la mujer expoliada.

“Niños robados” (cuadro 13) remite al fenómeno de la sustracción ilegal de bebés, otra llaga social fruto de la dictadura, que también perduró después de acabar formalmente el régimen, con la muerte del dictador. El fenómeno, ocultado durante décadas, ha empezado a estudiarse hace por lo menos veinte años y ensayos y

³ Letra de la canción: La hierba de los caminos / las pisan los caminantes / y la mujer del obrero / la pisan cuatro tunantes / de esos que tienen dinero. // Qué culpa tiene el tomate / que está tranquilo en la mata / y viene un hijo de puta / y lo mete en una lata / y lo manda pa' Caracas. // Los señores de la mina / han comprado una romana / para pesar el dinero / que toditas las semanas / le roban al pobre obrero. // Cuándo querrá el Dios del cielo / que la tortilla se vuelva / que los pobres coman pan / y los ricos mierda, mierda.

documentales han sacado a luz otro aspecto de la victimización de las mujeres y sus criaturas. Un papel clave lo desempeña la trilogía de documentales realizada por Montserrat Armengou, Ricard Belis y Ricard Vinyas: *Els nens perduts del franquisme / Los niños perdidos del franquismo* (2002), *Torneu-me el fill!* (2012) y *Els internats de la por / Los internados del miedo* (2016), a partir de una investigación sintetizada también en dos ensayos (Armengou, Belis & Vinyes; Armengou & Belis).

Se trata de los hijos de republicanas encarceladas, muertas o arruinadas y reducidas a la miseria por el régimen (Vinyes, especialmente el cap. 3, “Los hijos perdidos de Antígona”), desaparecidos o separados forzosamente de sus madres y sus familias. En las cárceles se encontraban los niños de las republicanas presas que ingresaban allí con su madre o nacían en la prisión, donde se quedaban hasta los tres años. Luego, especialmente los hijos de las condenadas a muerte, eran dados en adopción a través del Auxilio Social. Este fue una organización falangista fundada en 1936 por Mercedes Sanz-Bachiller, como organismo de asistencia pública, medio bélico y de propaganda de la FET – Falange Española Tradicionalista y la JONS – Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista, emanación del partido único del régimen. En 1937 fue englobado en la Sección Femenina de la Falange. La relevancia política que adquirió provocó luchas intestinas para su control y el enfrentamiento entre Sanz-Bachiller y Pilar Primo de Rivera (la primera pieza de la trilogía de Sánchez y Belda está dedicada precisamente a este tema; Sánchez & Belda 2019). Según un decreto del 1940, al Auxilio Social le correspondía la patria potestad de los niños cuyas familias tuviesen “malos antecedentes”; patria potestad que, según una ley de ese mismo año, pasaba luego al Estado, es decir, a la dictadura. Otro decreto (1941) permitió al Auxilio Social cambiar los apellidos de los niños internados en sus centros, hecho que complicaba su eventual reclamación posterior por parte de los verdaderos padres o de la familia de origen (Riquer, 136-137; Lorenzo Rubio, 150-151). Muchos estudios han abordado el tema (Rodríguez Arias; González de Tena; Vila Torres 2011; García del Cid Guerra 2012; Vila Torres 2013; González de Tena; García del Cid Guerra 2015; Gordillo; Jimeno Aranguren & Barber Burusco; Gatti & Casado-Neira, 151-165; Vila Torres & Roig Pruñonosa) y recientemente Neus Roig Pruñonosa, a partir de su tesis doctoral, ha demostrado que a través del Patronato de Protección a la Mujer se realizaron desapariciones forzadas y tráfico de menores hasta 1984 y, en algunas clínicas privadas, hasta los años 90. Estos hechos han inspirado abundantes literarizaciones del tema (Souto) y entre las dramatizaciones cabe mencionar por lo menos dos obras de Laila Ripoll: *Los niños perdidos* (2005) y *Descarriadas* (2018) (Orazi 2017, 2021b, 2023).

El cuadro consiste en la carta de una mujer burguesa que solicita poder adoptar a un niño: “Estimado Eduardo...” (Sánchez & Belda 2020, 49-51), es decir el ginecólogo Eduardo Vela Vela. Los pasajes de la carta se mezclan con la letra de la canción *La hierba de los caminos* de Chico Sánchez Ferlosio. El poder de adquisición, hasta de niños robados, lo determina la clase social y el dinero de los potenciales adquirientes, de clase acomodada, a costa de tantas mujeres pisadas, madres desprotegidas a las que se les robaron sus hijos.

En la pieza, la monja se encarga de los trámites y la Madre se le dirige, dirigiéndose al mismo tiempo al público, rompiendo la cuarta pared e involucrando a los espectadores. Describe su experiencia (el parto, la noticia de la muerte de la niña) que acabó en compra-venta. Al final, la madre robada lee ella misma otra carta de la mujer solicitante, que agradece al doctor su interés y haber cumplido su deseo. La madre recuerda que sor María le dijo que la niña había nacido muerta, pero no, según otra versión contradictoria, se había ahogado en su vientre unos días antes del parto con el cordón umbilical. Sin embargo, cuando la mujer quiere verla, se le enseña un cuerpecito

sin vida guardado en un frigorífico. El cuadro menciona a Eduardo Vela, el ginecólogo, el primer juzgado en 2018 por un caso de robo de bebé y adopciones irregulares, quien falleció en octubre de 2019 a los 86 años, director de la clínica madrileña San Ramón, epicentro de las denuncias por este tipo de casos; a sor María, es decir, María Gómez Valbuena, la religiosa asistente social en dicha clínica, que colaboraba con Vela, fallecida en 2013, imputada en varios casos de niños robados y cuyo nombre aparece en centenares de documentos relacionados con esos asuntos; al fotógrafo Germán Gallego, que en 1982 indagó y fotografió esos pequeños cuerpos sin vida en una celda frigorífica de la clínica aludida (*Vidas Robadas*. Germán Gallego). Aparece, luego, otro objeto-símbolo: el saco de sor María, ese saco con que se sacaban los niños de las cárceles para darlos en adopción. Un objeto concreto y material, todo un símbolo nefasto y trágico, mientras “suena “Què volen aquesta gent” de Maria del Mar Bonet”⁴ y la Entrevistadora concluye: “El lunes 21 de octubre de 2019, el ginecólogo Eduardo Vela Vela murió tranquilo en su cama. La impunidad de los que permanecieron sigue robando nuestro tiempo” (Sánchez & Belda 2020, 55). Un victimario más que murió tranquilo en su cama, sin asunción de responsabilidad ni admisión de culpa. Es esta impunidad y, por consiguiente, la falta de castigo que bloquea el mecanismo de progresiva elaboración de la traumática experiencia de los años de la dictadura y de su prolongación posterior, hasta en plena transición y aun después (Orazi 2021a).

4.5 “Relato de la paciencia”

La quinta parte remite a un tiempo determinado, el tiempo de la igualdad, de los derechos de las mujeres, siempre postergado, esperado, anhelado. Para esperar, por cierto, se necesita paciencia, esa paciencia que siempre se les ha pedido a las mujeres: que esperaran, que no era ese el momento. Y desde entonces esta paciencia infinita, esperando un tiempo que nunca llega, se extiende como una materia física, como algo palpable.

La “Entrevista sobre la Constitución” (cuadro 14) va directa al punto central del asunto: si no se encarga la Constitución, el texto fundacional de la Nación, de establecer la igualdad entre los ciudadanos, ¿quién o qué debería hacerse cargo de ello? Esta escena recuerda que es urgente construir un nuevo país, atravesar la transición y llegar a una España democrática y, sin embargo, “con los nombres de siempre”, aunque sí hubo “algunos nuevos” (Sánchez & Belda 2020, 57). El primer obstáculo a la democratización efectiva lo representa el continuismo respecto al régimen. Los altos cargos no fueron destituidos, a los órganos de la dictadura a menudo solo se les cambió la denominación, el Pacto del olvido y la Ley de amnistía lo igualaron todo: víctimas y victimarios, responsables y afectados, bocinos y represaliados. Todos iguales, sin admisión de culpa, sin asunción de responsabilidades, sin consecuencias ni castigos. Una vez más, las mujeres pagan doble: así como hubo la despenalización de delitos políticos, pero no la de los llamados delitos específicos para las mujeres, de la misma manera la Constitución era para todos, “pero sin todas” (Sánchez & Belda 2020, 57). Cuando en 1978 se aprueba la Constitución

⁴ Letra de la canción: De matinada han trucat / Són al replà de l'escala / La mare quan surt a obrir / Porta la bata posada // Què volen aquesta gent / que truquen de matinada? // “El seu fill, que no és aquí?” / “N’és adormit a la cambra / Què li volen al meu full?” / El fill mig es desvetllava // La mare ben poc en sap / de totes les esperances / Del seu fill estudiant / Que ben compromès n’estava // Dies fa que parla poc / I cada nit s’agitava / Li venia un tremolor / Tement un truc a trenc d’alba // Encara no ben despert / Ja sent viva la trucada / I es llença pel finestral / A l’asfalt d’una volada // Els que truquen resten muts / Menys un d’ells, potser el que mana / Que s’inclina pel finestral / Darrere xiscla la mare // De matinada han trucat / La llei una hora assenyala / Ara l’estudiant és mort / N’és mort d’un truc a trenc d’alba.

muchas de las feministas militantes no aceptaron la constitución redactada. Especificaron en un libro todos los artículos que deberían ser modificados para tener una constitución también para nosotras [...]

Se pide paciencia. Era el tiempo de la democracia, no del feminismo (Sánchez & Belda 2020, 59).

“La constitución en el *Un, dos, tres*” (cuadro 15) sigue desarrollando el mismo subtema, pero desde otra perspectiva, la del extrañamiento producido a través de la combinación de elementos incongruentes, de una incoherencia fruto del rebajamiento sistemático para generar un humor amargo.

Se hace referencia al programa concurso *Un, dos, tres... responde otra vez*, creado en 1972, emitido por Televisión Española y considerado un clásico de la cadena. La tercera parte del programa consistía en una subasta, en que los concursantes debían elegir entre cajas que contenían regalos ocultos. Las autoras remedan la parte final del programa para hacer sátira sobre lo que se ganó y lo que se perdió en el proceso constituyente y en la misma Constitución. La acotación inicial describe la situación que se va a representar remedando el programa televisivo, mientras “suena la entrada de *Un, dos, tres*” y luego “suena el sonido de la subasta final” (Sánchez & Belda 2020, 60). Tres objetos en escena representan sendos regalos: los concursantes se quedarán con uno y perderán los otros dos. La sátira se define claramente con la primera intervención de la presentadora:

El concurso de hoy está dedicado a la Constitución [y] permitirá a los concursantes quedarse con un “artículo” de regalo que cambie a mejor el texto de la Constitución (Sánchez & Belda 2020, 60).

Los tres regalos son un coche, un sujetador y una porra. Según el mecanismo del concurso televisivo, la presentadora lee las tarjetas correspondientes, que ofrecen a los concursantes una pista para adivinar de qué objetos se trata. La sátira basada en la grotesquización sigue desarrollándose en este cuadro y produce un efecto de extrañamiento en los espectadores. El segundo y el tercer regalo representan respectivamente la revolución sexual, la facultad de la mujer de decidir por su cuerpo, y la represión violenta de las protestas suscitadas por un texto constitucional conseguido a través del consenso y por las urnas, pero que refleja y respeta solo en parte las expectativas del pueblo, cuyas protestas fueron sedadas con la violencia, a porrazos, precisamente.

“Las canastillas y el dinero de la Sección” (cuadro 16) enfoca la desazonante situación de desmemoria en que vivieron las mujeres en la transición, por ser esta tan solo parcial. La dictadura había borrado el pasado y, con él, los adelantos relativos a la condición de las mujeres, quienes, como herederas ideales de Concepción Arenal, empezaron a “llenar las universidades” (Sánchez & Belda 2020, 62) aun siendo “herederas de nadie”, precisamente porque el régimen había suspendido lo que se había conseguido precedentemente. La referencia a Concepción Arenal (1820-1893) es significativa: experta en derecho, pensadora, periodista y escritora, fue una pionera del feminismo español, quien denunció la condición de la mujer en el siglo XIX, en la línea de las sufragistas de su época y las precursoras del feminismo. Sin embargo, a consecuencia del franquismo, todas habían sido olvidadas, junto con sus logros: Arenal, las mujeres libres, las milicianas, las de la Generación del 27, las republicanas, las anarquistas. Todo empezaba de cero, bajo el peso (político y social) de la mujer franquista, de la mujer de la Sección Femenina, la mujer de la Falange, que lo habían arrasado todo y habían vehiculado e impuesto los (anti)valores de la dictadura, muy

difíciles de desarraigar, especialmente en ciertos contextos. En fin, a las mujeres de la época de la transición les robaron la historia y la memoria, cuya recuperación se volvía una operación extremadamente complicada y conflictual, en una época que fue también la del (Pacto del) olvido y hasta del negacionismo burdo. El olvido, por tanto, afectaba el pasado, pero también el porvenir, debido a la falta de admisión de responsabilidades y de asunción de culpa, que se proyectaban en el futuro a través de una transición que fue tal tan solo a medias:

Entrevistada 2 – Fuimos fagocitadas por la política común. Por el bien de todos.
 Entrevistada 1 – Nos han vuelto a borrar de la memoria. Esta vez con displicencia, sin mano dura, con suavidad
 (Sánchez & Belda 2020, 65)

“Patronato 3” (cuadro 17) reanuda con los cuadros 6 (“Patronato 1”) y 10 (“Patronato 2”). Una vez más, la acotación inicial contextualiza el contenido del cuadro:

En pantalla se sitúa la acción: “Patronato de protección de la mujer. Residencia de Pañagrande de la Almudena”, 1977-1979 (Sánchez & Belda 2020, 66).

Se evoca el momento de la legalización del PCE – Partido Comunista de España, el 9 de abril de 1977 (Amiguet). A partir de este dato, las dramaturgas componen un cuadro en que domina la grotesquización, a través de las palabras de las internadas en la Maternidad de la Almudena de Pañagrande de Madrid y los efectos sonoros: suena Radio Nacional de España, para anunciar la noticia y las protagonistas (María 2 y la Mujer del tiempo) imaginan su salida del Centro donde estaban encerradas, pero antes también imaginan cómo matarán a sus carceleras, las monjas que regentaban el Centro, liberándose de una vez de ese yugo y reaccionando con violencia a la violencia sufrida durante años. Vuelve a sonar en Radio Nacional la victoria de la Constitución: por fin el país tiene un texto constitucional democrático y las expectativas de las mujeres que se encuentran en Pañagrande se disparan (“¡¡¡Ya vienen!!!”). Acto seguido, una acotación advierte que “Suena en Radio Nacional el golpe de Estado” (Sánchez & Belda 2020, 68). El texto alude al fracasado golpe de estado militar perpetrado el 23 de febrero de 1981 por algunos mandos militares: esa tarde, un grupo de Guardias Civiles bajo el mando del teniente coronel Antonio Tejero asaltó el Palacio de las Cortes, secuestrando a los diputados presentes y el Gobierno al completo.

En un momento, en el micro-tiempo que media de un parlatorio a otro de las dos mujeres en escena, transcurren cuatro años, de espera, de esperanza, de expectación. Pero no, finalmente los compañeros de las internadas, que iban a liberarlas, “Parece que no vienen” (Sánchez & Belda 2020, 68). Más paciencia, pues, en un momento en que, una vez más, los derechos de la mujer debían quedarse en segundo plano, esperando.

4.6 “Relato de la espera”

La sexta parte, muy breve y formada por tan solo dos cuadros igualmente breves, enfatiza esta desalmante espera sin fin, la necesidad o, mejor dicho, la obligación de seguir teniendo paciencia.

El “Fin del documental” (cuadro 18) define la pieza no solo como Teatro Documento, sino más bien como todo un documental, subrayando con fuerza la voluntad de comunicar a partir del dato objetivo, enfatizado, grotesquizado, distorsionado enfáticamente hasta producir el aludido efecto de extrañamiento en el público, que se reconoce en los hechos presentados y evocados de manera alusiva pero que, precisamente por esa técnica de empleo y representación del documento, de los mismos hechos, no se identifica, no se involucra del todo, sino que queda en un limbo

extrañante, en parte dentro y en parte fuera de la situación representada, como observador (parcialmente) externo de los acontecimientos escenificados, sin poderse reconocer del todo en ellos, debido al efecto de extrañamiento. La Entrevistadora y las Entrevistadas 1 y 2 contextualizan la acción y devuelven a los espectadores a la contemporaneidad: ahora estamos en 2020, 45 años después de la muerte del dictador, y las figuras en escenas relacionan sobre el arranque de la democracia: se pasó de nada a todo en apenas unos años y por eso pareció que las mujeres lo habían conseguido todo, porque no tenían nada, a causa del retroceso que implicó el régimen durante 36 años, borrando por completo los avances de la época republicana. ¿Es esto suficiente? Se preguntan los personajes. Evidentemente no, porque con la muerte del dictador y al acabarse la dictadura no se recuperaron los logros conseguidos antes del levantamiento militar de 1936, sino fue preciso volver a empezar desde el principio, porque el régimen había deshecho el camino andado por la República en materia de derechos socio-políticos, especialmente de la mujer. Y en este panorama *renovado*:

Entrevistada 1 – Paciencia nos piden los padres y los abuelos de los que hoy nos piden paciencia (Sánchez & Belda 2020, 71).

La acotación final nos adelanta la conclusión de la pieza, cuyo sentido último lo expresará el cuadro siguiente:

En voz en off se oye el discurso de Alicia Rubio sobre feminismo mientras que las actrices se preparan para la siguiente escena y final (Sánchez & Belda 2020, 72).

Alicia V. Rubio, quien estudió Filología Clásica en Salamanca y fue profesora de educación física en un instituto de Madrid, es una activista y madre objetora frente al que define adoctrinamiento ideológico escolar. A partir de esta perspectiva, analizó desde diferentes puntos de vista (ético, legislativo, educativo, antropológico, neurofisiológico, etc.) la *ideología* de género que, en su opinión, afecta a las relaciones personales, la familia y la sociedad (Rubio 2005 y 2016). Militante de VOX desde sus inicios, a partir de 2019 ha sido diputada en la Asamblea de Madrid, puesto que recientemente ha abandonado (Villar). Rubio es tajante en su crítica del feminismo, que considera una lacra de la sociedad: para ella el feminismo es un “engaño y un negocio, al menos en los países occidentales”, “una estafa”, “una ideología, no una realidad, sino una interpretación de la realidad”; para ella, el feminismo “exige y vive del dinero público para resolver todos esos problemas que según [él] existen”, “surgió precisamente porque a las mujeres, por un exceso de protección en muchas ocasiones, nos habían convertido en menores de edad, en unas niñas eternas”, pero “se ha convertido en un negocio, porque en el momento en que te metes en asociaciones feministas recibes unos fondos públicos para resolver problemas que posiblemente no existen o que incluso estás creando o magnificando”, etc. (García).

Pues, eso, imaginaciones y supremacismo de las sostenedoras interesadas de una *ideología*. Y esto se afirma y defensa en la actualidad. Es evidente que se necesitará más paciencia.

En “Somos las hijas de aquellos años” (cuadro 19), que cierra la pieza, la Entrevistadora ensarta unas afirmaciones que resumen el pasado, la desmemoria, y se define –representando a todas las mujeres– “la desubicada en un mundo lleno de patriarcado”, “hija de 40 años de paciencia. / Soy la nieta, / soy la hija, / soy la madre. / Soy todas ellas gritando al unísono” (Sánchez & Belda 2020, 74). El mensaje conclusivo es encomendado a las dos acotaciones finales y a lo que se proyecta en el silencio absoluto de la sala:

A partir de este punto, la Entrevistadora callará y lo que queda de texto aparecerá en pantalla, recogiendo la voz de aquellas que hoy ya no están (Sánchez & Belda 2020, 74).

Yo soy a la que más de mil veces han matado. / Ejecutores con nombres y apellidos / y, sin embargo, desconocidos. / Demasiado ruido. / Imposible escucharnos. / Nos están matando (Sánchez & Belda 2020, 75).

En pantalla aparecen los nombres de todas las mujeres asesinadas por violencia machista en 2019 (Sánchez & Belda 2020, 75).

5. A modo de conclusión

Ruth Sánchez y Jessica Belda ofrecen un ejemplo sumamente interesante de Teatro Documento y reinterpretan a través de la sátira, declinada a veces según los matices de la grotesquización, ese efecto de extrañamiento de matriz brechtiana. A lo largo del desarrollo de la pieza, el público reconoce y se reconoce en los datos y acontecimientos aludidos, evocados, rememorados, cuyo tratamiento sin embargo imposibilita voluntariamente la identificación total de los espectadores. Estos se sienten implicados y, a pesar de ello, el efecto de extrañamiento les deja fuera de la representación y es así que los que asistan a cada función siguen siendo espectadores que contemplan desde fuera algo en que en parte están viviendo, viven o han vivido, pero no del todo. El extrañamiento es lo que les impide a los que estén presentes en la sala durante la representación experimentar la inmersión total; es lo que los deja al margen, en el umbral de situaciones y recuerdos (directos o indirectos) en que no pueden zambullirse. El público, pues, se queda en la orilla desde la cual divisa un panorama, pasado y presente, que conoce y cuyos acontecimientos hasta puede haber experimentado en primera persona; pero precisamente el filtro distanciador del extrañamiento le impide identificarse del todo en lo que ve y escucha, clavándolo en esa posición de alguna manera privilegiada: el extrañamiento produce desazón y desorientación pero permite mantener una mirada por lo menos en parte externa, ingresar en esa dimensión híbrida, casi de testigo a medias, implicado pero no del todo. Es esto que nos coloca a los espectadores en esta especie de atalaya desde la cual se puede escudriñar una sociedad, nuestra sociedad, que exige, nos exige, participación, compromiso y militancia.

Españolas, Franco ha muerto, a través de un Teatro Documento que se fundamenta también en el efecto de extrañamiento, nos pide esto: asunción despiadada y sin filtros edulcorantes de la realidad pasada y actual y, por consiguiente, de responsabilidad, y hasta admisión de culpa. Porque quien mira por otro lado, quien desvía la mirada, de víctima (real o potencial) pasa a ser corresponsable, compinche, victimario parcial (o total), avalando lo que se debería seguir combatiendo: una igualdad a medias, discriminación y un patriarcado que todavía no ha desaparecido del todo.

Obras citadas

- Abundancia, Rita. “Elena Francis, consejos para la mujer sumisa.” *El País*, 04/11/2024. [en línea]: <https://smoda.elpais.com/placeres/elena-francis-consejos-para-la-mujer-sumisa/>
- Amiguet, Teresa. “El PCE vuelve a ser legal en un sábado de Gloria.” *La Vanguardia*, 09/04/2022. [en línea]: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20220409/8188729/pce-partido-comunista-de-espana-legalizacion-adolfo-suarez-santiago-carrillo-elecciones-historia.html>
- Armengou, Montserrat & Ricard Belis. *Els internats de la por*. Barcelona: Ara Llibres, 2016; *Los internados del miedo*. Barcelona: Now Books, 2016.
- Armengou, Montserrat, Belis, Ricard & Ricard Vinyes. *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa, 2002. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- Ayerza, Matías. “Desnudar las apariencias.” Entrevista con Eva Redondo. *ZdeO*, 19/02/2022. [en línea]: <https://www.zonadeobras.com/dialogando/2022/02/19/entrevista-con-eva-redondo-2022/>
- Azcue, Resurrección María de. *Cancionero popular vasco*. Bilbao: Euskalzaindia, 1990 [1920].
- Balsebre, Armand & Rosario Fontova. *Las cartas de Elena Francis. Una educación sentimental bajo el franquismo*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Beaumont, José F. “Miles de amas de casa y jóvenes españolas han atravesado la transición a través del consultorio de mayor audiencia.” *El País*, 25/10/1982. [en línea]: https://elpais.com/diario/1982/10/25/radiotv/404348404_850215.html
- Belda, Jessica. *Santas, putas, histéricas, beatas*. Madrid: Huerga & Fierro, 2021.
- Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*. n. 24, 14/10/1977. [en línea]: https://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/DS/C_1977_024.PDF
- Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*. n. 2, 12/01/1978. [en línea]: https://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/DS/C_1978_002.PDF
- Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados*. n. 223, 27/06/1985. [en línea]: https://www.congreso.es/public_oficiales/L2/CONG/DS/PL/PL_223.PDF
- Diario de Sesiones del Senado*. n. 36, 06/07/1978. [en línea]: https://www.senado.es/legis0/publicaciones/pdf/S_1978_036.PDF
- Diario de Sesiones del Senado*. n. 37, 07/07/1978. [en línea]: https://www.senado.es/legis0/publicaciones/pdf/S_1978_037.PDF
- Diario de Sesiones del Senado*. n. 39, 30/11/1983. [en línea]: <https://www.senado.es/legis2/publicaciones/pdf/senado/ds/PS0039.PDF>
- Dossier Teatro Español. Dossier de prensa*. Temporada 2019-2020. [en línea]: https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/press_note/files/Dossier_ESPA%C3%91OLAS%2C%20FRANCO....pdf
- El País*. “El cierre del reformatorio de San Fernando de Henares acabará con una situación digna de las novelas de Dickens.” Artículo sin firmar. *El País*, 05/04/1985.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal; *The Return of the Real. The Avant-Guard at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT, 2001 [1996].
- García, Hilda. “Alicia Rubio: “El feminismo es tan machista que pone de ejemplo al hombre”.” Entrevista. *El Debate*, 22/04/2021. [en línea]:

- <https://eldebatedehoy.eldebate.com/noticia/entrevista/22/04/2021/alicia-rubio-feminismo/>
- García, Rocío. “El teatro desenmascara las torturas de Billy el Niño.” *QG*, 23/02/2022. [en línea]: <https://www.questoes.indagacao.com/2022/09/o-fragmento-el-contagio-de-covid-de-uno-de-los-actores-ha-forzado-el-retraso-de-la-primeira-funcion-hasta.html>
- García del Cid Guerra, Consuelo. *Las desterradas hijas de Eva*. Madrid: Anantes Gestoría Cultural, 2017 [2012].
- . *Ruega por nosotras*. Granada: Algon Editores, 2015.
- Gatti, Gabriel & David Casado-Neira. *Un mundo de víctimas*. Barcelona: Anthropos, 2017.
- González de Tena, Francisco. *Niños invisibles en el cuarto oscuro. Experiencias en el Auxilio Social del franquismo*. Madrid: Tébar Flores, 2009.
- Gordillo, José Luis. *Los hombres del saco: resurge la trama de los bebés robados*. Madrid: San Pablo, 2015.
- Guillén Lorente, Carmen. *El Patronato de Protección a la Mujer: Prostitución, moralidad e intervención estatal durante el franquismo*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.
- Imbert, Gérard. *Elena Francis, un consultorio para la transición: Contribución al estudio de los simulacros de masa*. Barcelona: Península, 1982.
- Jimeno Aranguren, Roldán & Soledad Barber Burusco. *Niños desaparecidos, mujeres silenciadas*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2017.
- Larumbe Gorraitz, María Ángeles. *Vindicación Feminista. Una voz colectiva, una historia propia. Antología facsímil de textos (1976-1979)*. Con DVD que incluye el fondo documental íntegro de todos los números. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2009.
- Lehman, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013 [1999].
- Lorenzo Rubio, César. “La máquina represiva: la tortura en el franquismo.” En Pedro Oliver Olmo ed. *La tortura en la España contemporánea*. Madrid: Los libros de la catarata, 2020. 131-198.
- López de Abiada, J.M. & Andreas Stucki. “Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural.” *Iberoamericana* 15 (2004): 103-122.
- Momoitio, Andrea. “La revista feminista que trataron de secuestrar para que no hablara del Patronato de protección a la mujer.” *Público*, 14/05/2022. [en línea]: <https://blogs.publico.es/otrasmiradas/59616/la-revista-feminista-que-trataron-de-secuestrar-para-que-no-hablara-del-patronato-de-proteccion-a-la-mujer/> Navarro, David. “Jessica Belda interpreta este brutal monólogo sobre los derechos de la mujer. *Nací en 1981 y soy una mujer con los mismos derechos que los hombres, pero me siguen llamando perra y zorra*.” *Flooxer Now*, 28/01/2018. [en línea]: https://www.flooxernow.com/noticias/soy-espanola-naci-en-1981-y-soy-una-mujer-libre_201801295a6ed9900cf27229a9a7027a.html
- Oranich, Magda. “Las Instituciones para las ‘mujeres caídas’.” *Vindicación Feminista* 15 (1977): 22-25.
- . “Ellos mandan. La amnistía para la mujer, una ocasión perdida.” *Vindicación Femminista* 21 (1978).
- Orazi, Veronica. “Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll.” *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 20 (2017): 251-267.

- . "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*." En Simone Trecca ed. *Los escenarios de la posmemoria en el teatro hispánico último*. Monográfico de *Orillas. Revista d'Ispanística* 8 (2019): 521-532.
- . "Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context." En Veronica Orazi ed. *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*. Monográfico de *eHumanista/IVITRA* 19 (2021a): 118-126.
- . "Memoria histórica y Postmemoria en las tablas: el teatro de Laila Ripoll." En Veronica Orazi ed. *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*. Monográfico de *eHumanista/IVITRA* 19 (2021b): 256-275.
- . "L'insospettata prossimità della memoria storica: *Descarriadas* (2018) di Laila Ripoll." En Enrico Di Pastena ed. *Il passato nel presente: memoria storica e discorso letterario*. Monográfico de *Caietele Echinox* 44 (2023). 372-386.
- Ripoll, Laila. *Los niños perdidos. Primer Acto* 310 (2005): 131-167; luego con prólogo de Francisca Vilches de Frutos. Oviedo: KRK, 2010; luego en Raquel García-Pascual ed. *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011. 249-314; luego en Laila Ripoll. *Trilogía de la memoria. Atrabilis (cuando estemos más tranquilas), Los niños perdidos, Santa Perpetua*. Prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla. Bilbao: Artezblai, 2013.
- Riquer, Borja de. *La dictadura de Franco*. En Josep Fontana & Ramón Villares dirs. *Historia de España*. Vol. 9. Barcelona: Crítica, 2010.
- Rodríguez Arias, Miguel Ángel. *El caso de los niños perdidos del franquismo. Crimen contra la humanidad*. Valencia: Tirant lo Blanc, 2008.
- Roig Pruñonosa, Neus. *No llores, que vas a ser feliz. El tráfico de bebés en España: de la represión al negocio (1938-1996)*. Barcelona: Ático de los libros, 2018.
- Rubio, Alicia V. *Feminismo sin complejos*. Prólogo de Agustín Laje. Córdoba: Sekotia, 2005.
- . *Cuando nos prohibieron ser mujeres... y os persiguieron por ser hombres*. Madrid: Ábaco Libros, 2016.
- Sánchez, Ruth & Jessica Belda. *La Sección. Mujeres en el fascismo español*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker, 2019.
- . *Españolas, Franco ha muerto*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker, 2020.
- . *Homenaje a Billy el Niño*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker, 2021.
- Souto, Luz C. *Memorias de la orfandad. Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- Tyras, Georges & Juan Vila eds. *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid: Verbum, 2012.
- Valenzuela, Javier. "Tensión en el reformatorio de San Fernando de Henares tras la muerte de una interna que intentaba escaparse." *El País*, 23/09/1983. [en línea]: https://elpais.com/diario/1983/09/23/madrid/433164255_850215.html
- Vicente, César de. "El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento." *Revista ArtEscena* 2 (2016): 34-45.
- Vidas robadas. Germán Gallego*. Reportaje de RTVE Play. Crónicas, 02/12/2010. [en línea]: <https://www.rtve.es/play/videos/cronicas/cronicas-vidas-robadas-fotografo-prueba-copiar/949301/>
- Vila Torres, Enrique. *Historias robadas*. Madrid: Temas de Hoy, 2011.
- . *Bastardos. Una experiencia personal y profesional se madres e hijos que se buscan*. Córdoba: Arcopress, 2013.

- Vila Torres, Enrique & Neus Roig Pruñonosa. *Desaparición forzada de menores. Actas de la Primera Jornada Científica*. Tarragona: Silva, 2017.
- Villar, Rodrigo. “Alicia Rubio, azote del feminismo radical, no seguirá como diputada de Vox en Madrid.” *Ok Diario*, 04/01/2023. [en línea]: <https://okdiario.com/espana/alicia-rubio-azote-del-feminismo-radical-no-seguira-como-diputada-vox-madrid-10243020>
- Vinyes, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
- Weiss, Peter. “Notizen zum Dokumentarischen Theater.” *Theater Heute* (1968); luego en *Rapporte 2* [Informe 2], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. 91-104. [em línea, en traducción española]: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>
- Zuil, María. “Peña Grande, la maternidad de los horrores que sobrevivió a Franco.” *El Confidencial*, 03/06/2018. [en línea]: https://www.elconfidencial.com/espana/2018-06-03/penagrande-maternidad-franco-democracia_1568352/