

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA

La construcción del discurso de la memoria en *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. Un análisis de los mecanismos dramáticos.

Damián Di Carlo  
Mat. 200630123

Directora  
Dra. Mabel Brizuela

CÓRDOBA  
2015

## Prólogo

En este trabajo nos planteamos realizar un análisis de *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll (Madrid, 1964), a través del uso de recursos dramáticos como la metateatralidad, la intertextualidad y la esperpentización, que funcionan como mecanismos para la construcción del discurso de la memoria en el teatro. Nuestra lectura de *Los niños perdidos* pone en relación esta obra con *Atra Bilis* (2001) y *Santa Perpetua* (2010), con las cuales conforma la “trilogía de la memoria”<sup>1</sup> (Caruana, 2014).

Los postulados críticos y conceptuales de Todorov (2000) y Ricoeur (1999, 2000) nos permitieron establecer vinculaciones entre los conceptos de “poder” y “memoria” y, también, aportar nuevas miradas e interrogantes para comprender la realidad representada en la obra.

Para el análisis de los textos dramáticos trabajamos con las propuestas crítico-metodológicas de la semiología del teatro como Bobes Naves (1997), Ubersfeld (1989), F. De Toro (1987) y Kowzan (1997), que nos aportaron las herramientas pertinentes para el estudio de la funcionalidad de los mecanismos dramáticos utilizados por Ripoll, para representar lo que parece irrepresentable. Partimos, para nuestro análisis, de la consideración del teatro como un objeto semiológico, compuesto por los signos verbales del texto dramático -en cuyo análisis nos detendremos- que constituyen la matriz de la representación escénica -donde confluyen en múltiples signos no verbales- y anticipan su sentido. En el plano del texto dramático analizamos la metateatralidad y la intertextualidad considerando su funcionalidad dramática y a la vez escénica, en tanto el juego especular del “teatro dentro del teatro” remite a los espejos cóncavos valleinclanianos y a la posibilidad de dar cuenta de una visión crítica de la realidad permitiendo la reflexión del espectador. Por otra parte, la intertextualidad, tanto literaria como cultural, despliega el universo dramático en múltiples relaciones sobre las que el espectador deberá construir sentido. Estos aspectos fueron considerados a la luz de las

---

<sup>1</sup> La trilogía completa se representó en enero de 2014 en la sala Cuarta Pared de Madrid.

aportaciones teórico-metodológicas de G. Balestrino (1997, 2008), P. Pavis (2001, 2008) y Sanchis Sinisterra (2002).

El esperpento es una técnica y una poética, que presenta una mirada deformada de la realidad como la visión a través de un espejo cóncavo. Los procedimientos de esperpentización en personajes, acciones y espacios en la obra de Ripoll, analizados a partir del estudio de Manuel Bermejo Marcos (1971), nos permitió caracterizar esa estética en *Los niños perdidos* con el fin de comprender la visión crítica -valleinclaniana- de la sociedad por parte de la autora.

## **Introducción**

El teatro de la memoria de Laila Ripoll

Desde fines del siglo XX se observa en España un vivo interés por la recuperación de la memoria de la Guerra Civil (1936-1939), no sólo a nivel político (el desentierro de las fosas comunes, la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica, la polémica en torno al Valle de los Caídos y la concesión de la nacionalidad española a los descendientes de los exiliados, entre otros acontecimientos recientes), sino también a nivel cultural. Algunos estudios aseguran que durante la primera década del siglo se incrementó el número de textos teatrales sobre la Guerra Civil con respecto a épocas anteriores (Guzmán, 2012), sin embargo, otros opinan que la unión del teatro con la memoria todavía sigue siendo una asignatura pendiente en la cultura española (García, 2010). Lo cierto es que tanto la novela como la dramaturgia española contemporáneas se han visto atraídas por la tendencia a revisar las historias oficiales, distanciadas del conflicto bélico, lo que les permite una perspectiva más reflexiva sobre los hechos. En el caso del teatro, fue Sanchis Sinisterra (2003, p.187-188), quien adoptó la denominación de “teatro de la memoria”, porque, señala, “en vez de usar el pretencioso término de 'teatro histórico' yo prefiero hablar de 'teatro de la memoria’”, al que define como “uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, revisar el pasado para entender un poco más el presente, y quizás para ayudarnos a escoger un futuro... o incluso para luchar por él”. Juan Mayorga fue quien describió el carácter particular de este teatro como un teatro histórico crítico, cuya premisa es que “la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo” (en Brizuela, 2011, p.210), por su compromiso con la actualidad y por su contribución a configurar la autocomprensión de una época determinada (en Brizuela, 2011, p.213). Al referirse a la representación teatral del Holocausto, Mayorga hace hincapié en un teatro capaz de contar, no los hechos tales como sucedieron, sino lo que aquella época no podía saber sobre sí misma (en Brizuela, 2011, p.227). Es decir, el teatro histórico debe ser aquel que tenga una mirada crítica del pasado, sobre el cual indaga y reflexiona. Dice al respecto:

...frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en el que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas. El mejor teatro

histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente (en Brizuela, 2011, p.227).

Pero el teatro histórico no sólo debe ser crítico, sino también cosmopolita, además, debe ser un teatro que lleve a escena los pequeños hechos y vidas del pasado, no sólo los acontecimientos más reconocidos de la historia. Así lo considera Juan Mayorga quien señala:

...observo una creciente voluntad de llevar a escena no los grandes acontecimientos o los personajes mayores de la Historia, sino las pequeñas vidas -casi siempre sufrientes- y los pequeños hechos del pasado, en lo que quizá podríamos caracterizar como un “teatro de la memoria” o “teatro histórico de la vida cotidiana” (en Brizuela, 2011, p.219).

Este último rasgo caracteriza al “teatro de la memoria”, que combate el olvido, que no guarda silencio sino “interroga a los dioses”, que busca hacer justicia, que “hace visibles las heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar”, que le presta la voz a los vencidos, que ve hacia atrás pero con miras a un futuro. Éste es el tipo de teatro con el cual se compromete Laila Ripoll y *Los niños perdidos* es un ejemplo de ello.

La autora es una destacada dramaturga, actriz y directora teatral, nacida en Madrid en 1964 e hija de actores. Volcada plenamente hacia el mundo de la escena, estudió en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y, a comienzos de la década de los noventa, fundó la compañía Micomicón, especializada en la puesta en escena de obras del acervo clásico español, cumpliendo los roles de intérprete y directora. Al frente de Micomicón, Ripoll ha estrenado algunas versiones del mejor teatro de Lope de Vega, como *La dama boba*, *El acero de Madrid* y *El bastardo Mudarra*, así como una adaptación de *Los cabellos de Absalón*, de Pedro Calderón de la Barca. Respecto a su obra dramática original, cabe destacar su exitosa irrupción en el panorama de los nuevos creadores teatrales con *La ciudad sitiada*, una pieza galardonada en 1996 con el Primer Premio Caja España. En 2005 estrenó *Los niños perdidos*, obra que ella misma dirigió, y que forma parte de la “trilogía de la memoria”, junto con *Atra Bilis* (2001, Premio María Teresa León) y *Santa Perpetua* (2010), según afirma la autora:

...creemos que las obras realmente forman una trilogía. En todas se sigue una misma estructura, son tres actores más uno, tres hermanas más la criada, tres niños más el tonto, tres hermanas más el que viene de fuera. Y todas tienen un elemento fantástico, espectral... Yo creo que los nexos son claros (Caruana, 2014).

El tema de la memoria de la Guerra Civil es algo recurrente en sus textos. Otras obras marcadas por esta temática son *La Frontera* (2003), *Que nos quiten lo bailao* (2004), y *El Convoy de los 927* (2008). En 2014 estrenó en Madrid *El triángulo azul*, pieza sobre los republicanos en los campos de concentración nazis, que escribió con Mariano Llorente y dirigió con el grupo Micomicón. Sus obras se han traducido al árabe, francés, portugués, rumano, italiano, griego, gallego y euskera, y sus textos se han estrenado en países de Europa y América, incluido Argentina. Sin embargo, en algunas ocasiones ha tenido que padecer la censura en su propio país. En ese sentido, dice Ripoll:

...en anteriores espectáculos como *Los niños perdidos*, o el musical, *Cancionero Republicano*, llegamos a tener problemas incluso de censura. En *Cancionero*, se hablaba de música y de la Constitución republicana, y el cartel que anunciaba la representación estaba ilustrado con la alegoría de la II República y la bandera, y sólo por ese cartel, nos pusieron infinidad de pegas. Además, justo coincidió su representación con las últimas elecciones municipales y en muchos municipios de la Comunidad de Madrid nos llegaron a retirar el espectáculo. En otro municipio donde representábamos *Cancionero* hace un par de años nos pusieron silicona en la cerradura del teatro. Hemos visto casos de programadores a los que les gustaba la obra pero no nos contrataba por miedo al rechazo del político o concejal de turno (Campelo, 2010).

En *Los niños perdidos*, la autora aborda uno de los temas más controvertidos del franquismo: el robo y tráfico de niños, basándose en la investigación de los periodistas Montse Armengou y Ricard Belis, autores del documental *Los niños perdidos del franquismo* (2002), ganador del Premio Nacional de Periodismo de Cataluña en 2002, y

en testimonios personales. Con respecto a los niños como protagonistas, Ripoll declara que, aparte de responder a una reivindicación histórica (un grupo del cual la historia oficial ha hecho caso omiso), tiene un motivo estético: “El mundo de los niños (...) proporciona una teatralidad alejada del naturalismo y es otro tipo de teatro que a mí me gusta” (Henríquez, 2005). Es importante destacar que el contexto social y político contemporáneo a la publicación y estreno de la obra, estuvo marcado por el reclamo de diversas voces para llevar a cabo una revisión que permita conocer en profundidad los hechos acaecidos, y para reconocer los derechos de las personas que sufrieron sus consecuencias. La llamada “Ley para la Memoria Histórica” (aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007) se promulgó para señalar y ampliar estos derechos, con el objetivo de tomar medidas a favor de quienes sufrieron persecución y violencia durante la Guerra Civil y la Posguerra. En una entrevista, la autora expone los motivos que la llevaron a escribir sobre estas temáticas:

Desde mi experiencia, al igual que con *Los niños perdidos*, mi intención no es tanto la de convencer a los que aún no estén convencidos como servir de purga para los que no han encontrado solución a su dolor. De lo que se trata es que la gente normalice este tema, que se pueda hablar con normalidad y con la cabeza bien alta. Las víctimas viven en una situación de injusticia brutal y es algo que hay que denunciar para que algún día se llegue a la solución (Campelo, 2010).

Todorov, en *Los abusos de la memoria* (2000), analiza los totalitarismos históricos y plantea conceptos como el de “memoria ejemplar” y “memoria literal”. Su propuesta parte de la pregunta: ¿qué hacemos ahora con aquello que es recuperado? La respuesta es doble: podemos convertir en insuperable el viejo acontecimiento, desembocando en el sometimiento del presente al pasado (uso literal) o, por el contrario, permitir utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechando las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen en la actualidad, separándose del “yo” para ir hacia el “otro” (uso ejemplar). El pasado debe servir de lección para no cometer en el presente las mismas atrocidades que se cometieron con el objetivo de edificar un futuro más justo y saludable. Estos conceptos de Todorov, sobre los usos y abusos de la memoria, nos ayudan a comprender con mayor profundidad el “teatro de la



memoria” y su propósito de hacer una revisión de la historia en obras como *Los niños perdidos* de Ripoll, desde la perspectiva del uso ejemplar como propuesta principal. En este punto, coincide con Juan Mayorga, para quien: “el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido (...) el teatro histórico afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo” (en Brizuela, 2011, p.210).

Laila Ripoll propone un teatro comprometido que busca sacar a luz la verdadera historia, contrapuesta a la oficial, con el propósito de responder a los interrogantes “¿quiénes somos?” y de “¿dónde venimos?”, pero, también, con el objetivo de ofrecer un mensaje liberador a las próximas generaciones. Según Ricoeur (1999, p.40): “No debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición (...)”. Ricoeur nos brinda herramientas para abordar la problemática del olvido, un tema central en los textos de Ripoll, quien alerta en *Los niños perdidos* contra las consecuencias del olvido, porque como ella misma dice: “(...) donde no hay memoria, no hay justicia” (Campelo, 2010).

Los mecanismos dramáticos del discurso de la memoria en *Los niños perdidos*

En *Los niños perdidos* observamos la funcionalidad de tres mecanismos dramáticos, como son el metateatro, la intertextualidad y el esperpento, cuyo análisis nos permite adentrarnos en el tratamiento de la obra y observar sus relaciones en la construcción del discurso de la memoria.

Lionel Abel (2012, p.122), uno de los primeros en teorizar sobre el metateatro, afirma que la autoconciencia del personaje y/o dramaturgo es la característica esencial de la tragedia moderna. A esa autoconciencia él la llama metateatro y la ejemplifica paradigmáticamente con *Hamlet* de Shakespeare. A partir del momento en el que se encuentra con la sombra de su padre, Hamlet medita constantemente sobre el significado del mundo y de la vida. La palabra “sombra”, vinculada con el motivo del sueño, aparece reiteradamente en sus parlamentos como un indicio de que lo que el hombre ve es apariencia, algo ficcional (Sosa, 2003, p.122). Hay un solo paso de allí al correlato del teatro: hacer parecer algo ficticio como real. Por ello, nada más lógico que acudir a una obra teatral, cuyo libreto ha dado Hamlet al grupo de cómicos llegados al castillo, para escenificar el drama de la muerte de su padre y poner al descubierto al asesino. Hamlet se sabe personaje de una representación y, también, objeto de la mirada del público (otros personajes o simples espectadores de la escena).

Por su parte Hermenegildo (2011, p.11) señala que en toda obra que responde a la forma de “teatro dentro del teatro” hay en escena “un mirado” y “un mirante”, y que este último “tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos”. Tanto el mirado como el mirante se inscriben dentro de dos tipos de obras que marcan los límites de la ficción representada, ya que todo “teatro dentro del teatro” “(...) conlleva la existencia de una obra marco y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra enmarcada” (1995, p. 22). Así, el mirado es un personaje que pertenece a la obra enmarcada, mientras que el mirante es un personaje perteneciente a la obra marco.

La obra enmarcada surge de la obra marco, como segunda dramatización, que absorbe los elementos ficticios. Si no hay un mirante, se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la obra marco, a la obra que congrega a los personajes y al público. Con respecto al espectador propiamente dicho, denominado “archimirante” (2011, p.11), ve cómo la acción teatral se acerca

mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha llenado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena. Los límites entre lo que conocemos como realidad y ficción son efímeros y cambiantes, a tal punto que la vida misma se convierte en un gran teatro. Allí donde se reconozca una ruptura de la ilusión de que se encuentra ante la vida misma y no ante una representación, reside el germen de lo metateatral. Es lo que señala Pavis (2005, p.185) al referirse a que toda expresión metateatral debe desmitificar y dismantelar la ilusión dramática que genera:

Consideramos metateatro toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Esta teatralización puede ser cómica, trágica, grotesca, etc., y como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca. El metateatro es, pues, la expresión formal de una *literatura de confrontación*. Al contrario de lo que sucede en la expresión metapictórica, como en *Las Meninas*, por ejemplo, ante las que el espectador puede contemplar simultáneamente los diferentes planos reflejados por el pintor, el espectáculo metateatral no siempre permite observar con la misma facilidad o intensidad las dos escenas que se representan, en simultaneidad de tiempo y en identidad o contigüidad de espacio.

No es necesario, como dice Pavis, que estos elementos teatrales formen una obra interna contenida en la primera obra para que se produzca el metateatro, basta con que la realidad descrita aparezca teatralizada, como “el caso de las obras donde la metáfora de la vida como teatro constituye el tema principal. Así definido, el metateatro llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma” (1978, p.309).

En *Los niños perdidos*, Laila Ripoll teatraliza la realidad de la guerra y posguerra y lo acontecido con los niños perdidos del franquismo con el recurso del “teatro dentro del teatro”, en el cual “el espacio de la ficción reproduce la relación espectral en la escena”, mientras que “en el espacio real”, donde se sitúa el espectador

o archimirante, éste “asiste a una suerte de desdoblamiento que proyecta su figura hacia el escenario” (Brizuela, 2014, p.131). Cabe preguntarse, en este punto, desde dónde el lector/espectador lee o mira la obra y qué lugar ocupa, si el de mirante o mirado.

Sanchis Sinisterra (2002, p.225-227) sostiene que la magia del teatro reside en el encuentro y la comunicación de sensaciones y emociones entre actores y espectadores aquí y ahora, es decir, en un espacio y un tiempo concretos, donde la escena “propone” y la sala “responde”. Para ello, Sanchis se orienta hacia la construcción del espectador ideal, es decir, hacia la transformación del espectador real o empírico en ese espectador ideal o receptor implícito que define como:

...un conglomerado de deseos, presuposiciones y cálculos que nace, esta vez, del lado de la escena; destinatario ideal, prefigurado por todos los componentes de la representación, es pariente próximo de ese “Lector-Modelo” que la Estética de la Recepción sitúa en el origen de las estrategias narrativas (2002, p.227).

El receptor implícito es diseñado por la obra, es decir, es una invención del autor y es “conjurado a través de todos los mecanismo escénicos que desvelan los secretos de la representación y a la vez incitan a escudriñar sus intersticios” (2014, p.147). Él es quien debe completar la obra desde su propia experiencia. “No la consume como un producto acabado”, sino que participa en su producción y es responsable de ella. Cuando Sanchis habla de receptor implícito hace referencia a un espectador capaz de generar disconformidad y resistencia, que sea antes un ciudadano que un consumidor, y que participe en la construcción activa de la obra teatral, preguntando y llenando los espacios a cubrir en el texto (1994, p.25). El texto que construye a un receptor implícito, cede espacio para que el espectador participe y se comprometa con la obra. El uso del metateatro -una constante en las obras dramáticas de Laila Ripoll- contribuye a la construcción de ese espectador activo y participativo. En una entrevista, tras el estreno de su versión de *La dama boba* de Lope de Vega, obra que dirigió, la autora dijo al respecto:

Efectivamente, es algo que en Mícomición trabajamos muy a menudo, el metateatro, el estar todo el tiempo en escena...se muestra a una compañía

muy precaria, en una situación muy particular como son los años cuarenta en plena posguerra española y se reflejan cosas que siguen pasando ahora mismo (Reches Selas, 2013).

G.Genette (1989, p.9-10) entiende la transtextualidad o “trascendencia textual del texto” como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”, y enumera cinco tipos de relaciones transtextuales entre las que figura la intertextualidad, junto con la architextualidad, hipertextualidad, metatextualidad y paratextualidad. Aunque Genette explica que las cinco categorías de trascendencia textual pueden confundir sus límites unas con otras, las enumera en base al grado de abstracción, implicación y globalidad, en orden creciente, colocando a la intertextualidad en primer lugar como el paradigma terminológico de la transtextualidad. Genette define este concepto, “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos” (1989, p.10).

Las cinco categorías de la transtextualidad están ligadas unas con otras y los cruces son variados. Así, un elemento paratextual puede incluir una cita intertextual de una obra que, a su vez, puede devenir en un comentario metatextual, o hipertextual. Sin embargo, nos focalizaremos solamente en la primera categoría de transtextualidad, la intertextualidad, que en sentido amplio, es una interconexión de textos y significaciones, extensible a producciones artísticas de distinto signo. Su definición como relación de copresencia entre dos o más textos (1989, p.10), o la presencia efectiva de un texto en otro, abre amplias posibilidades de análisis e interpretación. Kristeva (1997, p.3), por su parte, señala que:

...todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble.

Por lo tanto, el término intertextual hace referencia a una relación de reciprocidad entre los textos, es decir, una relación en un espacio que trasciende el texto

como unidad cerrada. El texto no existe por sí mismo, sino en cuanto forma parte de otros textos. En este punto, es oportuno citar a Barthes (1987, p.78):

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado.

En la obra de Laila Ripoll encontramos varios textos atravesados a lo largo del relato, que funcionan como intertextos y están “puestos” en boca de los personajes a través de los diversos diálogos o monólogos. Si nos adentramos en cada uno de ellos podremos descubrir un mundo de significación que nos llevará a comprender con mayor exactitud el lenguaje poético que se puede leer al menos como “doble”, de acuerdo a lo supuesto por Kristeva. Esta doble lectura es necesaria a la hora de analizar la construcción del discurso de la memoria en *Los niños perdidos*.

Otro recurso dramático que utiliza Laila Ripoll en *Los niños perdidos* es el esperpento<sup>2</sup> que, según Bermejo Marcos (1971, p.24) “puede revestir cualquier forma literaria tradicional, prosa o verso, novela o drama” para “darnos una nueva visión de la realidad”.

Esta nueva visión de la realidad tiene, entre otros propósitos, el de mostrar las lacras y las injusticias, los pecados y las miserias que se esconden detrás de la fachada de la sociedad española de principios del siglo XX. Es la mirada del artista la que acerca la totalidad de una realidad, presentándola en toda su “pequeñez, falsedad o ridiculez” y dándonos una “radiografía moral de la humanidad”, aumentada por los lentes de la sátira y el humor. Don Ramón María del Valle Inclán, a quien le debemos la creación de este género teatral<sup>3</sup>, se valió del esperpento como una de las vías más efectivas de protesta social y denuncia de:

---

<sup>2</sup> Los críticos, académicos y dramaturgos no se han puesto de acuerdo sobre si se trata de un nuevo género literario, una estética original, un drama moderno o, más bien, una particular visión del mundo (Heras González, 2006, p. 12).

<sup>3</sup> El DRAE ofrece tres explicaciones del significado de la palabra “esperpento”. La tercera acepción hace clara referencia a la obra del autor gallego: “Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado”.

...las injusticias de una sociedad particular –el Madrid y la España toda de los primeros años del siglo XX, por ejemplo, en *Luces de Bohemia*–; clamará a los cuatro vientos contra las injusticias políticas del régimen militarista y arbitrario –*La hija del capitán*– o se burlará despiadadamente de mitos considerados por los españoles como “sagrados”... (Bermejo Marcos, 1971, p.2).

En la escena XII de *Luces de Bohemia* (1920), Valle pone en boca de Max Estrella el concepto de esperpento:

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya<sup>4</sup>. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

Los espejos deformados están en la mirada del artista y no sólo en el callejón del Gato. De allí el carácter de denuncia predicado en el esperpento y del cual se hizo mención anteriormente. El contexto de Valle era una España caduca, enfermiza e

---

<sup>4</sup> Con la frase de Max Estrella “Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya”, Valle logra “relacionar a su nuevo arte con una tradición clásica española que lo dignifica y que las innovaciones ultraístas no podían hacer” (Heras González, 2006, p.23).



inmoral, la cual aparece vista “(...) a través de una lágrima (excelente y bien explicable espejo cóncavo) o estrujada entre los dedos” (Bermejo Marcos, 1971, p.232).

Entre los elementos configuradores del esperpento, según Bermejo Marcos, el humor y la sátira ocupan un lugar de preponderancia. Sus características son “la exageración deformadora y el juego de contrastes violentos”. Del comentario puramente burlesco se pasa a la ironía más intencionada y al sarcasmo más cruel. Señala Heras González (2006, p.25):

Con esta ironía escarnecedora Valle nos intenta sugerir que “la representación plástica va intrínsecamente unida a la calidad de la persona”. A través del detalle externo (p. ej. la bragueta desabrochada, el ojo de cristal, la cara de rana, las encías sin dientes, el labio borbónico, etc.) Valle indica el mismo desajuste grotesco que existe entre el puesto de la persona (su función, empleo o cargo oficial que desempeña en la sociedad) y su validez interior. El propósito primordial consiste en la presentación de una persona concreta en toda su exterioridad para que sea visible su degeneración moral y emocional (la vulgaridad, la debilidad y el egoísmo).

Pero no sólo los personajes aparecen como seres que exceden las normas ordinarias, sino también el mundo en que se mueven aparece rebajado, desvalorizado. Espejos, luces y sombras hacen resaltar los contrastes y el esperpento presenta muchas veces una mezcla de fantasía y realidad. En su preocupación por dar una visión burlesca, satírica o caricaturesca de la realidad, Valle también se sirve de recursos como la animalización de personas o la personificación de animales en un proceso de rebajamiento total que llega a reducir a los seres humanos y a los animales a puros objetos inanimados.

Esta manera española de ver el mundo fue un legado para los dramaturgos españoles que vinieron después de Valle. El esperpento no fue utilizado sólo con fines estéticos, sino también para mostrar, a través de un rebajamiento de la realidad, las lacras e injusticias que marcaron y marcan a la humanidad, para desmitificar, correr el velo y sacar las máscaras, para denunciar la hipocresía de una sociedad corrompida. En el caso de Laila Ripoll, la estética valleincliniana es clave y fundamental para abordar sus obras, en particular las que pertenecen a la “trilogía de la memoria”. La autora se ha

encargado de declarar esta influencia en diversas entrevistas, entre ellas la publicada por *El Cultural* donde asegura que *Atra Bilis* es “un texto heredero de Bernarda Alba y de Valle Inclán” (De Francisco, 2001). Ripoll dice con respecto a la misma obra: “Los autores que más me han influido en esta obra son Valle Inclán, Lorca y Arrabal. El noventa por ciento de la temática gallega de Valle está contenido aquí y mi teatro le debe mucho” (De Francisco, 2001). La crítica también reconoce las huellas de Valle en el teatro de Laila Ripoll. Jerónimo López Mozo (Díaz Sande, 2010) dice que Ripoll es la principal valedora en el actual teatro español del genial invento de Valle, en referencia al esperpento:

En esta ocasión, ha recurrido a él (el esperpento valleinclaniano) para hablar de las fosas del franquismo, esas que durante la guerra fueron llenándose con los cadáveres de los republicanos fusilados en cunetas o frente a paredones, y que ahora, tras décadas de silencio, primero, y, luego, con la negación de su existencia, tanto trabajo está costando localizarlas y abrirlas.

En algunas ocasiones se recurre a las pesadillas del sueño para recrear ese mundo nebuloso donde los personajes transitan como fantasmas, espectros o entidades del más allá. Son mundos paralelos donde lo imposible se hace posible y donde se manifiestan los monstruos, los espíritus y las visiones que terminan revelando la verdad de un pasado que permanecía en las sombras. Estos mundos de pesadilla son necesarios para contrarrestar los mundos ordinarios y aparentemente equilibrados donde son silenciadas y censuradas las voces de los más débiles. En este caso lo espectral cobra un matiz importante porque viene a romper los paradigmas de un mundo ordenado, desmitificar lo considerado como sagrado y revelar lo que se oculta en la mente de un “niño” lleno de traumas (*Los niños perdidos*), en los encinares de una gran casona habitada por ancianas oscuras e inescrupulosas (*Atra Bilis*) y en las tierras de la dehesa que cubren los muertos de la guerra (*Santa Perpetua*). Cabe aclarar que estos rasgos son sumamente importantes en toda la obra de Laila Ripoll, y *Los niños perdidos* es un claro ejemplo de ello.

## **El metateatro o la puesta en escena de la memoria**

Para abordar el metateatro en *Los niños perdidos* es importante considerar el componente lúdico de la pieza. Dice Laila Ripoll al respecto:

...jugar con niños me da posibilidades de hacer lo que me da la gana y de encontrar una veta de humor que a mí me gusta mucho. Los niños pueden soltar barbaridades, con una tranquilidad y una capacidad de juego de transformaciones muy teatral (Vilches De Frutos, 2010, p.26).

El tema de lo lúdico dentro de la obra corresponde a este jugar a ser otro a través del disfraz y del lenguaje, con el doble motivo, por un lado, de evadir la realidad y, por el otro, de traer a colación los hechos acontecidos en la guerra. Los niños encuentran en el juego esa posibilidad de escapar, aunque sea por un instante, de la realidad espantosa que los rodea y, al mismo tiempo, recordar lo sucedido. Cuando Tuso juega a interpretar el papel de un personaje religioso, la Sor, el sonido de la llegada de unos aviones y de los bombardeos posteriores, permitirá conocer una realidad muy distante con aquella que hasta ese momento en la obra no se había revelado. Las representaciones de los niños se interrumpen constantemente a causa de la invasión de lo que realmente sucede: están pasando hambre, en las calles hay enfrentamientos y están atrapados en un orfanato como si fueran animales. Veamos la siguiente acotación:

Los cuatro improvisan muy divertidos un paso de procesión con una puerta del armario y las ruedas de un carrito de muñecas. LÁZARO empieza a tocar su caja de metal con una mano y, haciendo bocina con la otra, interpreta una saeta. TUSO empuja el paso con CUCACHICA encima, que adopta las posturas de la Virgen de los Dolores, todo ello precedido por MARQUÉS que, vestido de san Nicolás, imparte bendiciones a diestro y siniestro. De pronto, TUSO afila el rostro y se detiene. Deja de empujar el carrito y corre a por su escopeta (p.168-169).

Inesperadamente se rompe la representación de la procesión porque escuchan, aterrorizados, del otro lado de la puerta del desván, una respiración. Es el fantasma de la Sor que ronda por los pasillos. Aquí podemos notar la presencia de uno de los componentes del género metateatral, como lo llama Pavis: la destrucción del personaje

y la ruptura del marco. La procesión no llega a representarse en su totalidad porque un agente externo rompe la ilusión provocada y los roles quedan deshechos. Ya no son un grupo de religiosos marchando con reverencia junto a la Virgen de los Dolores, sino un puñado de niños aterrorizados que están atrapados en un desván. Encontramos dos dimensiones representadas en la obra, la dimensión del juego/representación y la dimensión de la “realidad”, que aparece como parte de la ficción. La primera podemos ubicarla en la obra enmarcada y la segunda en la obra marco, utilizando los conceptos de Hermenegildo (2011, p.11). La “realidad” viene a interrumpir el juego/representación de los niños, mientras que lo lúdico intenta evadir esa “realidad”, de la cual no se puede escapar, y a transformarse en vehículo efectivo para hacer memoria ante la falta de recuerdos. Dice Lázaro con respecto a sus padres: “Seguro. La primera vez me cogí una rabieta... Claro, les echaba mucho de menos, y encima van y me quitan los nombres... pero luego ya me acostumbré, y ya casi ni me acuerdo de cómo son” (p.166). Las representaciones de los niños funcionan como un ejercicio de la memoria ante el gran enemigo que ronda por sus mentes: el olvido.

El disfraz, como lo indica Pavis (2005, p.139), presenta múltiples posibilidades y es una categoría fundamental para que se desarrolle el “teatro dentro del teatro”. Para que los personajes puedan llevar a cabo sus respectivas y múltiples actuaciones son necesarios cambios de vestuarios, utilizaciones diversas del lenguaje, máscaras y disfraces acordes a lo representado. En *Los niños perdidos* una caja metálica se transforma en un tambor; un biombo y algunas telas improvisan un teatrillo; una muñeca de porcelana calva y medio rota sirve para interpretar a un personaje; la puerta del armario funciona como una especie de cajón que se utiliza en la procesión; un hábito de nazareno, una peluca y una corona de espinas es el disfraz perfecto para representar a un superhéroe; etc. Estos elementos se transforman y forman parte del vestuario y la escenografía en las obritas representadas por los niños.

Se abre la puerta del armario bruscamente y aparece CUCACHICA con un hábito de nazareno, peluca larga y negra y corona de espinas. En la mano lleva una cruz rota a modo de espada.

CUCACHICA: *(Imitando los modos y maneras de un superhéroe a lo Guerrero del Antifaz)* ¡Tachaaaaán! ¡Fuera, fuera bellacos, que aquí llega san Judas Tadeo para luchar contra los malvados! (p.137).

Los niños le siguen la corriente a Cucachica, como también sucede con la representación que hace Lázaro de la señorita Veneno, donde los niños participan como espectadores activos. Aquí Lázaro presenta el mundo de la Organización Juvenil, de esas Hermanas que rompen las cartas y los tebeos (historietas o cómics), que amenazan, que injurian. En el caso de Cucachica, San Judas Tadeo viene a rescatar a los niños de la maléfica señorita Veneno. Los niños siguen el juego porque el disfraz posibilita el engaño. Desde el punto de vista dramático, sirve para sobreteatralizar el juego, facilitar el desarrollo de la intriga y permitir develar los misterios. El disfraz le permite a Cucachica jugar a ser otro y a cumplir sus deseos y proyectos. Vemos que San Judas Tadeo termina con las amenazas de la señorita Veneno al destruir el teatrillo que había armado Lázaro para su representación, aunque esta acción termina rompiendo el marco y acabando con la ilusión una vez más. Lázaro y Marqués se enojan con Cucachica y Tuso por haber acabado con el teatrillo:

MARQUÉS: ¿Qué? ¿Estáis contentos?

CUCA: Sí.

TUSO: ¿Y ya no hay más teatro?

MARQUÉS: ¿Cómo va a haber, si lo habéis roto, bestias?

TUSO: Ha sido sin querer.

MARQUÉS: Sí, sin querer queriendo (p.138-139).

La teatralización se hace posible en el desván del orfanato construido como un espacio con doble salida al exterior, dos lugares vedados por el miedo de los niños a la malvada Sor. Por una ventana abuhardillada Lázaro hace pis a las niñas que pasan, entran palomas y murciélagos, pero ellos no pueden salir, la ventana los conecta con otro espacio, uno abierto, de donde provienen las bombas, los aviones y las voces. Los niños temen acercarse a la puerta, otra salida que los conecta a los pasillos del orfanato, porque detrás de ella está la verdad. Abrir la puerta significa dejar de existir, saberse muertos, por lo cual se quedan jugando adentro, en el desván, recordando e

interactuando con una conjunción de muebles en ruinas: un armario de luna de tres cuerpos, un biombo, un sillón de dentista, imágenes de santos incompletas, etc. Algunas telas y los disfraces que hay dentro del armario les sirven para representar la tragedia de sus vidas. En el desván la luz es escasa y la visión acotada, pero ellos no dejan de reproducir los discursos y las actitudes de los adultos más cercanos: los vencedores.

Lázaro, Marqués y Cucachica se encuentran atrapados en el desván, ninguno de ellos puede salir de ese espacio porque en realidad son sólo recuerdos de Tuso, cada uno vive en la memoria del único sobreviviente de los cuatro amigos. La mente de Tuso se constituye en un nuevo espacio de carácter imaginario. La luz que aparece en la última escena, cuando los niños abren la puerta del desván, es la única referencia visual indirecta que aparece en la obra para indicar que todo sucede en la mente de un personaje: “TUSO, cabizbajo, abre la puerta. Una luz muy potente entra desde el exterior. Los niños, alegres, se dirigen hacia ella. El último en salir es CUCACHICA, que se despide del TUSO con la mano” (p.182).

El “espacio imaginario” (metafísico) se opone a un “espacio real”: el desván, el armario, etc. Pero el “espacio real” no es tal, ya que también forma parte de la mente de Tuso, es decir, del espacio imaginario, de los recuerdos, de la memoria. Este último es el gran espacio que engloba toda la obra, donde conviven los recuerdos de los niños y donde la historia se hace posible.

Lo lúdico no sólo es un mecanismo construido por los niños para evadir la realidad, sino también para convocar a los recuerdos y a la memoria misma. El armario de luna de tres cuerpos, desvencijado, lleno de polvo y telarañas, aparece como un gran sema que atraviesa toda la obra. Interactúa constantemente con todos los personajes<sup>5</sup>, y se construye como un espacio sumamente significativo en la obra. Representa un espacio cerrado donde están guardados ciertos objetos que tienen una relación directa con lo ocurrido en la Guerra Civil. Dice Cucachica: “Dentro del armario todavía hay un montón de ropa de vestir a los santos. Hay un vestido de San Nicolás muy grande, con sombrero y con muchos dorados” (p.167). Encontramos diversos elementos que sirven luego para las teatralizaciones. En aquel armario también se esconden los niños cuando quieren escapar de la “realidad”: “Ruido fuera. Los tres niños se esconden en el armario.

---

<sup>5</sup> Como sucede con el ataúd donde reposa el cadáver de José Rosario Antúnez Valdivieso en *Atra Bilis* y la bicicleta de Zoilo en *Santa Perpetua*.

Entra LA SOR con un cuenquito” (p.109); “Con un chirrido se abre la puerta del armario y aparecen las tres cabezas de los críos, asustados y expectantes” (p.109-110). Por lo tanto, aquel espacio se construye como un escondite, resguardo y escape, pero también un espacio de donde provienen los recuerdos y las memorias: “Se abre la puerta del armario y aparece CUCACHICA vestido con un hábito negro y un enorme cirio...” (p.163); “Se abre la puerta del armario y aparece otra vez CUCACHICA vestido barrocamente de santa” (p.167).

En otras palabras, el armario aparece como un espacio de transición entre el olvido y la memoria, entre el querer olvidar y el querer recordar, entre la oscuridad y la luz. En una entrevista a Laila Ripoll, se le hizo la siguiente pregunta: “¿Cuánto nos queda aún por sacar del armario?”. Ella respondió:

¡¡Ufff!!... Si es que nosotros hemos empezado a rascar ahora, con este tema en concreto y nos hemos enterado de cosas que ni por asomo, ¿no? Yo no sé lo que puede haber ahí metido, en el fondo del baúl... Y yo creo que ya es hora de que se empiece a hablar de estas cosas sin miedo, sin vergüenza y sin traumas. Exactamente igual que hacen el resto de países de Europa y del mundo, no somos una excepción (Basalo, 2006).

La obra revela la presencia de una Sor que forma parte de la memoria de Tuso, participante de la obra marco, y de una Sor representada que participa de la obra enmarcada, lo que conocemos como “teatro dentro del teatro”. Cuando los niños se preguntan si los pasos que escuchan detrás de la puerta son de ella, Cucachica dice: “¿La de verdad?” (p.116), haciendo referencia a la Sor de la obra marco. Es clara la diferencia entre la Sor que es representada por Tuso y la que en realidad existe, aunque en la memoria del mismo personaje: “Se abre la puerta del armario y aparece TUSO. Es un deficiente mental de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca” (p.124). Por lo tanto, se revela al lector/espectador que las constantes apariciones de la Sor habían sido, en realidad, recuerdos de la mente traumatizada y disociada de Tuso, cuya representación, usando las palabras de Cucachica: “Lo hace felomenal” (p.121). En muchos juegos se pone en evidencia el papel de la Iglesia Católica en los años de la guerra y posguerra, altamente comprometida con el franquismo. Lo que en realidad es un juego se torna una



experiencia espantosa para los niños, una sensación que les provoca miedo y terror, una especie de juego macabro y fantasmal. En un momento se llega a confundir si Tuso está disfrazado de la Sor o si en realidad es la misma Sor en persona. Esto denota que muchas veces los límites entre la obra marco y la enmarcada se entremezclan y se confunden, hasta tal punto de no saber si lo que se está representando en escena es parte de la obra marco o la enmarcada. Sabemos que Tuso juega a ser la Sor, pero en algunos momentos los planos se mezclan demasiado.

MARQUÉS: Se ha encerrado.

LÁZARO: Ya estamos. (*Toca*) Tuso, sal, que ya se ha ido.

SOR: (*Desde dentro*) No quiero.

LÁZARO: Que salgas ya.

SOR: No me da la gana (p.123).

Es importante decir que durante la obra tanto el lector/espectador como el personaje de Tuso, son incapaces de distinguir entre la “realidad” y la ficción, entre el presente y el pasado. Sin embargo, Tuso aclara en un momento: “Estoy harto, ya no quiero jugar más” (p.124). Entonces nos damos cuenta de lo que está sucediendo: la obra en su totalidad se presenta como un trozo de la memoria escindida de Tuso, como un gran *flashback*. Lázaro le dice a los niños: “No existimos ninguno, sólo estamos en la cabeza del Tuso” (p.181)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Este juego entre el ser y el parecer también queda demostrado en *Santa Perpetua*. La obra se construye como una representación con el fin de llevar adelante la farsa que elabora Santa Perpetua para esconder su pasado. En esta farsa, Perpetua elabora una realidad que involucra el ocultamiento de la verdad, y para ello hace uso de la ingenuidad de las gentes del pueblo, atribuyéndose poderes para ver el futuro, prometer bendiciones, curar enfermos, y además se da a sí misma el derecho de juzgar. En este juego llevado a cabo por Santa Perpetua, ella se construye como “santa”. El personaje de la Santa que juzga, que según este calificativo le da derecho a maltratar, a dar consejos, a cobrar por los servicios como si hiciera milagros, es en este papel que asume donde se juega entre otros aspectos el esperpento como degradación y rebajamiento de los personajes que actúan como marionetas. Plácido, Pacífico y Zoilo realizan sus movimientos desde las acciones de Perpetua como si ella fuera un director y los demás, títeres que se mueven por sus hilos. Aunque la Santa es parte de este juego de marionetas, se puede interpretar que sus acciones en la farsa son determinadas por alguien más.

No hay que olvidar que tanto Plácido como Pacífico están involucrados en la representación hasta que Perpetua muere. Dentro de este juego de marionetas, hay que considerar el traslado desde el ser y el parecer que se construye a lo largo de la obra. El juego del ser y el parecer se condice tanto con la actitud de Perpetua por dentro y por fuera de la representación de la farsa, en la medida en que en la obra, en un primer momento, como espectadores, asumimos que las capacidades de Santa Perpetua son correctas porque ése es el juego de la farsa, pero “despertamos”, es decir, nos damos cuenta de cómo es realmente ella cuando se da cuenta que no tiene necesidad de continuar fingiendo y asume el rol que le corresponde y nos comunica la verdad de los hechos que ocurrieron.

En *Los niños perdidos*, los personajes juegan a ser otros y recrean ciertas historias pasadas o anécdotas vividas que están cargadas de violencia, como un simple juego para no aburrirse y pasar el tiempo. En ese juego del ser y el parecer se cuele la verdad y se revela una realidad que desconocíamos hasta ese momento. Los niños juegan también a matar el hambre: “MARQUÉS y LÁZARO van metiendo las manos en el cuenco y juegan a acertar a ciegas en la boca del otro” (p.119); a desfilan como militares franquistas: “Los dos niños cantan y desfilan marcialmente alrededor de Tuso (...)” (p.131); a viajar en un tren: “¡Atención, atención: no hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca” (p.145); etc. Estas teatralizaciones denotan los verdaderos acontecimientos que tuvieron que atravesar estos niños y otras víctimas durante el período oscuro de la guerra y de la posguerra.

Quizá el más claro ejemplo de “teatro dentro del teatro” se puede ver en la escena donde Lázaro propone una función y crea un pequeño teatrillo. En la representación, oficiada por Lázaro, aparece una muñeca de porcelana con camisa azul y boina roja, la cual dice ser La Organización Juvenil. En la breve escena se denota la devoción hacia el totalitarismo franquista. Pero luego nos encontramos con la aparición de la señorita Veneno, también representada por Lázaro, que viene a entregar algunas cartas a los niños. Antes de hacer la entrega rompe las cartas en señal de autoritarismo mostrando el lado oscuro y violento que develó la dictadura española.

LÁZARO: Mirad qué trenza tengo. Lo que os pasa es que sois unos envidiosos de tomo y lomo. Porque sois basuritas, que no os merecís nada. Si estáis aquí, arrancados de la miseria material y moral, es por pura caridad. Y tú, además, Cucachica, eres un meón, que por hacerte pipí en la cama todas las noches, te vas a quedar en el desván de los meones toda tu vida (p.135-136).

Por un lado, se muestra el mensaje triunfalista de Franco y sus intenciones de una España grande y libre y, por el otro, los recursos y medios utilizados como el miedo, la violencia, el terror, la indiferencia, el ocultamiento de la verdad, etc., para alcanzar sus propósitos de poder. El metateatro aquí no está limitado sólo a la idea clásica de “teatro dentro del teatro”, sino que también abarca, entre otros elementos, a la representación del rol de un personaje dentro de otro y a la referencia a algún aspecto de

la vida real. Esta alusión a la vida real es percibida por el lector/espectador como una crítica a la sociedad de la época. Los juegos de los niños ofrecen una perspectiva bifocal: lo que para ellos no es más que un simple juego, para el espectador constituye la denuncia de la violencia, el maltrato físico y psicológico, y las condiciones inhumanas de aquellos que vivieron en los albergues franquistas.

También hay que destacar que Tuso representa la experiencia traumática de la Guerra Civil como tragedia personal y a la vez colectiva. A través de la actuación de Tuso como la Sor, Ripoll denuncia la implicancia directa y activa de la Iglesia Católica en el proceso de represión política e ideológica llevado a cabo por el franquismo, en apoyo a una “Nueva España” bajo las ideas del nacional-catolicismo conservador.

Salvajes, que estáis sin civilizar. ¡Desagradecidos! Encima de que os traigo pan, encima de que os traigo leche. ¡Cómo se nota que venís de donde venís! ¡Satanases! ¡Desgraciados! ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! (p.112).

Los juegos metateatrales de tipo militar y religioso de los pequeños huérfanos funcionan como elementos des/constructores de los mitos franquistas puesto que producen un desequilibrio en el espectador que los reconoce y los recuerda, obligándolo a reflexionar acerca de la legitimidad del discurso del régimen.

LÁZARO: *(con voz de niña dulcísima)* Hola, niños.

TODOS: ¡Holaaaa!

LÁZARO: ¿Quién sois?

TODOS: ¡La Organización Juvenil!

LÁZARO: ¿Qué queréis?

TODOS: ¡La España una, grande y libre!

LÁZARO: ¿Qué os sostiene?

TODOS: ¡La sangre de nuestros caídos!

LÁZARO: ¿Quién os guía?

TODOS: ¡El caudillo!

LÁZARO: ¿Qué os mueve?

TODOS: ¡El recuerdo de José Antonio!

LÁZARO: ¿Cuál es vuestra disciplina?

TODOS: ¡La Falange!

LÁZARO: ¿Cuál es vuestra consigna?

TODOS: ¡Por el Imperio hacia Dios!

LÁZARO: ¿Cuál es vuestro grito?

TODOS: ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien! (p.133-134).

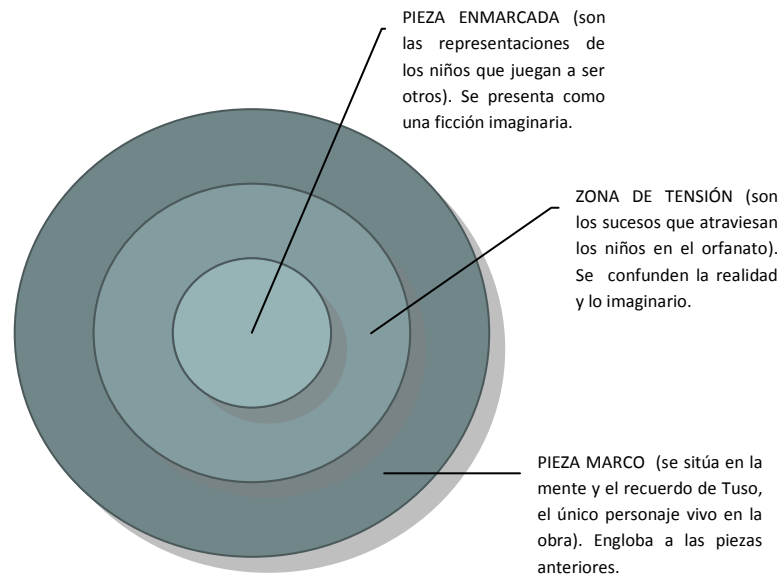
Este juego de preguntas y respuestas que resulta tan dinámico y divertido para los niños provoca en el lector/espectador el recuerdo de los métodos de adoctrinamiento que se empleaban durante la dictadura. El lector/espectador tiene un papel fundamental en la construcción del sentido del texto literario (o espectacular), que se constituye tanto por el horizonte de expectativa literario como social, donde el texto y el lector se inscriben en un contexto social determinado (Fernando de Toro, 1987, p.136). El juego metateatral en *Los niños perdidos* confronta al lector/espectador con el contexto que lo rodea. La obra construye un lector/espectador del tipo de “receptor implícito” de Sanchis Sinisterra al que se intenta interpelar y movilizar. Así, el lector/espectador, que se sabe testigo de los sucesos representados en escena porque los conoce de antemano o se los han contado, atraviesa una transformación a medida que se desarrolla la obra. De un espectador archimirante pasa a ser uno mirado, siente y vive la obra marco en cada fibra íntima de su cuerpo. Se identifica a tal punto con las víctimas del franquismo y con los hechos relatados, que la obra comienza a confrontarlo consigo mismo. *Los niños perdidos* no da lugar al distanciamiento del público, no intenta construir un espectador pasivo que se encuentre con una obra armada y preestablecida. Todo lo contrario, más bien conmueve, golpea, confronta y remueve los recuerdos, muchos de ellos olvidados y sepultados, que aún siguen latentes en las conciencias del público. Dice Laila Ripoll en una entrevista con respecto al pasado no superado por los españoles:

Pues no está superado en absoluto. Si no se revisa, se hace justicia, se busca a las víctimas, se les entierra y tenemos aún calles con nombres de golpistas, puertas de iglesias que siguen mitificando la guerra... así no se arregla nada ni se supera (Camarzana, 2014).

Para Laila Ripoll es fundamental hacer frente al olvido porque la sociedad española de la transición y de la democracia se dedicó a enterrar el pasado traumático de la dictadura franquista a través del llamado Pacto de Silencio con el afán de crear una

nueva imagen del país. Este enorme silencio, acompañado de la negación a una reflexión sobre dichos acontecimientos históricos, tarde o temprano, está llevando a España a tener que enfrentar a los espectros del pasado que insisten en aparecer. Como se puede apreciar en *Los niños perdidos*, este pasado silenciado y reprimido, sobre todo el de los vencidos, se manifiesta a través de fantasmas que tratan de dar voz a los muertos.

Como señalamos, la obra presenta una pieza marco (los niños perdidos que sobreviven a duras penas en la habitación de un orfanato en plena guerra), la que adquiere un desdoblado tinte de realismo al surgir de ella una segunda pieza, la enmarcada (las diversas representaciones de los niños que juegan a ser otros para “matar” el hambre, tratar de recordar y de vencer los miedos, entre otras cosas), que absorbe los elementos ficticios y la condición fingida de la pieza marco. El lector/espectador puede discernir entre una y otra pieza con cierta claridad, salvo en algunas ocasiones donde los planos aparecen mezclados. En este entrecruzamiento de los límites entre la pieza marco y la enmarcada nos damos cuenta de que surge una nueva pieza que a su vez engloba a las anteriores. Todo lo que está ocurriendo en escena es un recuerdo de Tusó, por lo tanto, la pieza marco y la pieza enmarcada se encuentran dentro de una mega pieza que las abarca. Al producirse el quiebre, la obra que se consideraba como “real”, aunque todo forma parte de la ficción, no es tal (pieza marco), pues al final sabemos que es, a la vez, obra enmarcada. Lo podemos graficar de la siguiente forma:



En el final de *Los niños perdidos* se manifiesta con mayor intensidad el quiebre de la obra marco/enmarcada, que se transforma finalmente en obra enmarcada, la cual surge de una nueva mega obra marco que siempre estuvo presente. Lázaro es la voz que confirma la presencia de esta nueva manifestación del “teatro dentro del teatro”:

LÁZARO: No existimos ninguno, sólo estamos en la cabeza del Tuso.

MARQUÉS: ¡Qué tontería!

LÁZARO: ¿No te das cuenta? Sólo existimos en su memoria.

CUCA: ¿De verdad?

LÁZARO: De verdad.

CUCA: Pues entonces ya no tengo miedo.

MARQUÉS: Yo tampoco, los fantasmas no existen (p.181).

Se produce una teatralización de la memoria y surge un nuevo espacio de representación, una puesta en escena en la cabeza de Tuso, como antes aclaramos. Este personaje es mirado y mirante al mismo tiempo y opera como si fuera un gran dramaturgo que va seleccionando qué formará parte de la obra y qué no, porque, como dice Todorov (2000, p.16), “la memoria forzosamente es una selección” donde algunos rasgos de los acontecimientos vividos son conservados mientras que otros son separados

para ser luego olvidados. Por lo tanto, no existe la posibilidad de restituir integralmente todas las líneas del pasado. Habría que subrayar el hecho de que la búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido y recuperar el recuerdo, “aunque sea sólo chispas del pasado” (Ricoeur, 2000, p.50). Tuso selecciona qué recordar y lo pone en escena para que el lector/espectador a su vez re/conozca las injusticias de los hechos relatados, desmitificados a través de la representación de la obra, con el propósito de penetrar las conciencias y generar un cambio de mentalidad en el público. Dice Ripoll en una entrevista con respecto a la intencionalidad y recepción de la obra:

Entre los actores hay algún familiar lejano pero sobre todo hay historias que ahora empiezan a salir a la luz. Las familias han pasado años ocultando su pasado porque creían que así protegían a sus descendientes. Por suerte ahora la gente comienza a saber la verdad (Campelo, 2010).

## **La intertextualidad y la lucha contra el olvido**



Podemos observar una intertextualidad general que pone en relación el texto de la obra con el franquismo. El régimen, como sucedió con otros regímenes a lo largo de la historia, empleó procedimientos de persuasión, entre ellos el mito del “caudillo” o “gran héroe” atribuido a Franco.

En *Los niños perdidos* el personaje de la Sor construye el discurso franquista desde la dicotomía cielo/infierno o bueno/malo. Cuando se refiere a los niños perdidos, y con ellos a todos los rivales del franquismo, utiliza expresiones y nombres como Barrabás, Sodoma, Caín, escoria, ateísmo, manzana podrida y licenciosa, satanases, anticristos, hijos del demonio, etc. Todas estas referencias sirven para comprender cómo todos aquellos que no compartían la misión de la Santa Madre Iglesia eran considerados enemigos de Dios y, por lo tanto, merecían el infierno, el castigo y la muerte. La Sor le dice a los hijos de los disidentes republicanos: “¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! Esperad, esperad a que os encuentre y ya veréis lo que es bueno. ¡Desgraciados! ¡Zape! ¡Zape, asquerosos! ¡Zape!” (p.112). La Sor también hace referencia a la institución a la cual pertenece construyendo un discurso plagado de afectividad y hermosura: “La fe en la Santa Madre Iglesia y en la Cruzada me abrió los ojos y me privó de la vista (...) Bendito tracoma, enviado por Dios, que me hizo ver con los ojos del espíritu (...)” (p.120). La Iglesia Católica aparece como la portadora de los valores que deben mantenerse en alto y respetarse por todos. Su voz debe ser oída y obedecida en la tierra por cada uno de los mortales para no perderse en el camino e ir al infierno.

La idea del cuerpo de la nación española infectado por la enfermedad comunista aparece también en boca de la Sor:

Sois la bancarrota de la castidad. Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales. Y en las llamas del infierno os habéis de condenar (p.120).

La Sor dice también: “Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres” (p.120). Existe una intención de limpieza ideológica de la misma magnitud y en comparación con la época de las cruzadas, donde grandes ejércitos asesinaban a millones de personas en el nombre de Dios. La posición de la Sor y de las

demás monjas muestra el poder que ejercía la Iglesia Católica en la posguerra. El discurso religioso, en boca de la Sor, se encarga de colocar a los enemigos de Franco, o sea, los débiles, los niños, los ancianos, los hambrientos, los del bando contrario, en una posición opositora a la de Dios. Así se justifica el maltrato y el obrar injusto sobre los niños, ellos son “¡Hijos de Satanás!”. Vale aclarar que para Franco, los militares, la Falange y la Iglesia Católica, las fuerzas vivas de la Nueva España, así como para una amplia base social que había apoyado el golpe militar de 1936 y ahora se sentía comprometida con la dictadura, “los rojos” eran seres degenerados, responsables de la destrucción de España y merecedores de los peores castigos.

Con el apoyo incondicional de la Iglesia Católica nacía así la idea de la Guerra Civil como una cruzada religiosa en contra de los antiespañoles, catalogados como enemigos de Dios y de la Patria. Es interesante resaltar la denigración del adversario a la categoría de “no español” y hasta de antiespañol. El obispo de Salamanca, monseñor Enrique Pla y Deniel, en total adhesión al régimen franquista, calificó la Guerra Civil como una “cruzada por la religión, la patria y la civilización”, en una carta pastoral escrita en 1936<sup>7</sup>, en referencia a un tipo de discurso que defendía la idea de España como una nación elegida por Dios para defender el catolicismo de los enemigos ateos y comunistas. En tal caso, tanto la muerte como el uso de la violencia se considerarían indispensables para la salvación de la Patria y, a través de las mismas, se conseguiría no sólo la absolución divina sino también la redención. Con la máxima “se gana el cielo

---

<sup>7</sup> Extracto de la carta pastoral de Enrique Pla y Deniel: “La guerra, por acarrear una serie inevitable de males, sólo es lícita cuando es necesaria. Pero la guerra, como el dolor, es una gran escuela forjadora de hombres. ¿No estamos contemplando con admiración y asombro en pleno siglo XX, cuando tanto habíamos estado lamentando la frivolidad y relajamiento de costumbres y la afeminación muelle y regalada, el ardoroso y heroico arranque de tantos millares de jóvenes que en las distintas milicias voluntarias van generosamente a ofrendar sus vidas en los frentes de batalla por su Dios y por España? ¡Ah! Nosotros al entrar ya en la senectud, esperamos confiadamente en la generación de los jóvenes ex combatientes de esta Cruzada será mejor que las generaciones de las postrimerías del siglo XIX y principios del actual. Quien valientemente ha expuesto su vida por Dios y por España, ¿no será mejor cumplidor con sus deberes religiosos y ciudadanos, que representan un sacrificio mucho menor que la vida? Quien ante los comunistas en la guerra ha ostentado en su pecho las medallas e insignias religiosas juntamente con los lazos de los colores de la bandera nacional, ¿se avergonzará ya jamás de su fe por un vil respeto humano después del glorioso triunfo? En los cuadros históricos que sucesivamente va dibujando la Providencia divina tiene el dolor, tiene la guerra su misión despertadora del aletargamiento y fomentadora de virtudes, como en los cuadros pictóricos tienen las sombras finalidades de hacer resaltar mejor los cambiantes de colores” (vol. II, pág. 128.). Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2011/n115p09.htm#kn12>

con la espada”<sup>8</sup>, la narración mitológica de esta lucha perpetrada por la historia oficial franquista, coincide con la de una guerra santa.

En *Los niños perdidos* el personaje de la Sor, quien era también hija de “rojos”, menciona que gracias a la religión católica y a la cruzada franquista había podido superar la desgracia de haber tenido padres republicanos y comunistas:

Yo también tuve padres, sí señor, pero mi fe en Cristo pudo más que la sangre corrompida. La fe en la Santa Madre Iglesia y en la Cruzada me abrió los ojos y me privó de la vista, y pude renegar del mal que portaba, de la repugnante herencia que me dejaron mis mal llamados padres (p.120).

La decisión de Laila Ripoll de “dotar” de ceguera al personaje la Sor tiene un particular significado. En la obra, la religiosa bendice su falta de visión porque le permite “ver” la vida desde una perspectiva mucho más espiritual (Reyt, 2013). Sin embargo, dicho impedimento visual podría ser interpretado como la victoria de la propaganda del régimen franquista y de las manipulaciones de la Iglesia Católica, quienes necesitaban “seguidores” enceguecidos por la religión y por el fervor de Franco para poder llevar a cabo las políticas represivas de la “gran cruzada” en contra de los republicanos. Claramente, esta idea de la cruzada que remite a las guerras de religión de la época medieval fue asociada a la idea de unificación nacional. Estas conexiones internas entre la religión y la vida social se dieron a conocer en la mayoría de los aspectos de la vida personal como pública, por ejemplo, en los himnos patrióticos y en los días conmemorativos. Es importante señalar que en *Los niños perdidos*, Ripoll hace referencia a un cómic de aventuras, *El capitán trueno*<sup>9</sup>, en el que el héroe es un caballero medieval cristiano que lucha contra los infieles:

---

<sup>8</sup> “La guerra santa, promocionada por la Iglesia en las cruzadas, procura indulgencias y permite al cruzado alcanzar la santidad y ganar el cielo” (Benoit Morinière, en Bordeus, Real, Verdegal, 2000, p.389).

<sup>9</sup> En 1956, la Editorial Bruguera dio a conocer un nuevo personaje, un caballero medieval español, nacido mucho antes (en 1937) de la genial pluma del gran dibujante canadiense nacionalizado norteamericano Harold Foster, pero adaptado a la idiosincrasia española de los años cincuenta. El número 1, cuyo título era “¡A sangre y fuego!”, tenía como escenario el sitio a que fue sometido Jerusalén, durante la Tercera Cruzada, por los cruzados cristianos comandados por Ricardo Corazón de León. La idea y el guión eran de Víctor Mora Pujadas, y de los dibujos se encargó Miguel Ambrosio Zaragoza (Ambrós). Así surgía, en una revista con forma de cuadernillos apaisados, el Capitán Trueno, quien, al grito de “¡Santiago y cierra España!”, arremetía con hidalguía y bravura contra las hordas enemigas. Información extraída de: [http://www.gibralfaro.uma.es/hemeroteca/pag\\_1581.htm](http://www.gibralfaro.uma.es/hemeroteca/pag_1581.htm)

CUCA: (*Imitando los modos y maneras de un súper héroe a lo Guerrero del Antifaz*). ¡Tachaaaaan! ¡Fuera, fuera bellacos, que aquí llega San Judas Tadeo para luchar contra los malvados! ¡Ea, mis leones de España! ¡Hoy es el día de matar el hambre de honra que siempre tuvisteis! (p.137).

Con la alusión a este famoso cómic español se refuerza la idea de la Guerra Civil como una cruzada. Además, la autora muestra en su obra el fervor impulsado por el franquismo a través de los juegos de los niños, quienes desfilan cantando y repitiendo no sólo canciones religiosas sino cantos de tipo nacionalista, como el himno del Frente de las Juventudes Falangistas:

Prietas las filas  
recias, marciales,  
nuestras escuadras van,  
cara al mañana,  
que nos promete  
patria, justicia y pan (p.131).

Lo lúdico se mezcla con lo intertextual, testimonios epistolares, saludos ceremoniales, rezos y cantos fascistas, con la intención de traer a la memoria hechos históricos que cualquier lector/espectador español puede re/conocer. Es un recurso de gran intensidad que llega directamente al recuerdo de los que fueron testigos, directos o no, de la educación franquista.

En otra escena, que ejemplificamos en páginas 26 y 27, se observa a los niños jugando a ser miembros de la Organización Juvenil Española, en un teatro de títeres. Estos juegos metateatrales de tipo militar y religioso de los pequeños huérfanos funcionan como elementos desmitificadores de los mitos franquistas puesto que producen un desequilibrio en el lector/espectador que los reconoce y los recuerda, obligándolo a reflexionar acerca de la legitimidad del discurso del régimen. Este juego de preguntas y respuestas tan divertido para los pequeños produce en el lector/espectador el recuerdo de los métodos de adoctrinamiento que se empleaban durante la dictadura. Laila Ripoll, mediante el uso del humor, de lo carnavalesco, del

esperpento, denuncia los mitos legitimadores del franquismo en una relación de complicidad entre los personajes y el lector/espectador.

Un tema recurrente también en la obra es la referencia al “gen rojo” que diferenciaba a los republicanos de manera negativa. El médico español Vallejo Nájera<sup>10</sup>, en sintonía con las ideas del hombre superior de Nietzsche y la idea de la raza pura de Hitler, insistió en que el “fenotipo hispano”, en claro proceso degenerativo desde la conversión “fingida” de los judíos en el siglo XIV, debía purificarse (Reyt, 2013). De este modo, en su obra *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza* (1936), Vallejo asoció el concepto de raza con el de Hispanidad y, a la vez, defendió políticas de mejora de la raza hispana que había sido alterada y degenerada por los falsos conversos judíos.

Como era de esperar, ante la aceptación y el entusiasmo de Franco y del Ejército, sus hipótesis fueron confirmadas: Vallejo había llegado al descubrimiento del “gen rojo” y la confirmación de que el enemigo republicano era realmente tan poco respetable como habían imaginado, un ser sin ningún sentido moral y embrutecido por un resentimiento histórico y universal que le privaba de toda humanidad. Una vez más, el régimen había encontrado la manera, ahora con el aval de la comunidad científica, de eliminar a estos seres inhumanos y antiespañoles que eran sus adversarios políticos. Así había nacido la idea del “gen rojo”.

En *Los niños perdidos*, el personaje la Sor representa esas ideas, como puede verse en el siguiente monólogo:

Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales. Y en las llamas del infierno os habéis de condenar (...) No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe. No habéis aprendido nada en todo este tiempo. Lástima de dinero gastado. Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros

---

<sup>10</sup> Vallejo Nájera fue un médico español, primer catedrático numerario de Psiquiatría en la Universidad española. Como jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares de la dictadura franquista, le fue encargado un estudio que demostrase la inferioridad mental de las personas de ideología marxista. Según Eduard Pons Prades en su obra *Los niños republicanos* (2005), Antonio Vallejo-Nájera “dirigió, en 1938, un estudio sobre los prisioneros de guerra republicanos, para determinar qué malformación llevaba al marxismo. O sea: iba en busca del gen rojo”. En estos estudios, Vallejo-Nájera afirma que las mujeres republicanas tenían muchos puntos de contacto con los niños y los animales y que cuando se rompen los frenos sociales son crueles por faltarles inhibiciones inteligentes y lógicas, además de tener sentimientos patológicos. Pons también afirma en su libro que Vallejo-Nájera pidió, en otro de sus trabajos, la creación del Cuerpo General de Inquisidores.

igual que con vuestros padres. Sois alevines de Barrabás, renacuajos de Sodoma, crías de Caín... Y vuestros padres... ¡Escoria y ateísmo eran vuestros padres! ¡Devoracuras! (p.120).

Aparecen referencias en el texto que tienen que ver con la ideología del “gen rojo”, el cual hay que eliminar (Reyt, 2013). Se hace mención de “el alemán”, haciendo referencia a la Sor y a la figura del dictador; a la “Sección Femenina”<sup>11</sup>; a “La Organización Juvenil”<sup>12</sup>; a “la España una, grande y libre”, etc. “¡Una, Grande y Libre!” es una simplificación nacionalista del concepto de España, que la define como indivisible, imperial y no sometida a influencias extranjeras. “Por el Imperio a Dios” es un lema que reunía la idea de Imperio y la de Dios conciliando el componente nacional-católico con los rasgos expansionistas y militaristas del fascismo. Su utilización fue obsesiva durante el primer franquismo. El grito de “¡Arriba España!” se convirtió en obligatorio durante la Guerra Civil en el bando nacional. Estos lemas y frases son tan reconocibles en la época de Franco que su mera enunciación denotaba la intención de lo que se quería decir y facilitaba también la paráfrasis o la tergiversación de su sentido original, bien fuera para elevarlo a metafórico o bien para convertirlo en irónico. Algunos de ellos provenían de estrofas de himnos patrióticos, otros de fórmulas oficiales, y otros, provenientes de los discursos de Franco. Todos ellos apuntaban a la misma idea: la necesidad de aniquilar al bando contrario.

En la pieza de Ripoll, y coincidiendo casi literalmente con los testimonios de las víctimas del documental de Armengou y Belis que recoge los testimonios de niños abandonados en orfanatos franquistas, el personaje de Lázaro narra sus experiencias trágicas desde la muerte de sus padres hasta el día que llegó al albergue. Claramente, aquí queda demostrada la intencionalidad de limpieza racial:

---

<sup>11</sup> La Sección Femenina fue constituida en 1934 como la rama femenina del partido político Falange Española y se disolvió en 1977, tras la muerte del General Franco y la consiguiente liquidación de su régimen. Fue dirigida desde su constitución hasta su liquidación por Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, hermana de José Antonio, el fundador de Falange. Impregnada su Jefa Nacional de un ferviente catolicismo, la Sección Femenina adoptó las figuras de Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús como modelos de conducta y símbolos de su acción.

<sup>12</sup> La OJE se fundó en 1960, estuvo encuadrada entonces en la Delegación Nacional de Juventud, absorbiendo la antigua organización obligatoria Frente de Juventudes y la voluntaria “Falanges Juveniles de Franco” en una nueva organización de carácter voluntario, como parte del Movimiento Nacional franquista, que por esas fechas se encontraba en una fase *aperturista*, con lo que experimentó cierta evolución, en paralelo a la que experimentaba la dictadura en sus últimos años.

Que a cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre: en uno me pusieron Sánchez Pérez, en otro Magro Hermosilla, como la directora, que era más fea y estaba más gorda... y aquí, para abreviar, Expósito. Y yo no soy Expósito, que de verdad, de verdad, mi padre se llama Lázaro Alonso y mi madre Visitación, o sea Visi, Quintana, que de eso sí que me acuerdo perfectamente (p.165).

Estas víctimas inocentes, los niños, cuyo único delito fue el de ser hijos de republicanos, eran uno de los objetivos del régimen, en su afán de manipular sus mentes desde el ámbito escolar para formar patriotas conforme a la visión unificadora de Franco y en acuerdo con la enseñanza católica.

Los diferentes intertextos que encontramos en *Los niños perdidos* nos permiten desarrollar esta lectura doble de la cual hablaba Julia Kristeva (1997, p.3) en el sentido que "...todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos como doble".

El significado de un texto es mediado por una serie de códigos que involucran otros textos y permiten apreciar otros niveles de lectura. En *Los niños perdidos* la autora reconstruye la memoria, hasta ahora escindida, de una guerra que fue contada desde el punto de vista de los vencedores. El lector/espectador se encuentra ante intertextos como: "Ya las banderas cantan victoria, al paso de la paz, y han florecido, rojas y frescas, las rosas de mi haz" (p.132), estrofa de una de las canciones del Frente de Juventudes, puesta en boca de los niños. La crítica de *El País* sostiene:

En *Los niños perdidos* cuatro víctimas del Auxilio Social están encerradas en un desván polvoriento, un lugar de la memoria, como sugieren la escenografía, asimétrica y desvincijada, y la luz irreal. Para matar el tiempo, repiten las consignas de sus reeducadores, cantan sus himnos, juegan y temen que entre una de las monjas, la más terrible (Vallejo, 2005).

Detrás de la simple recitación de un himno, se esconde una realidad innegable: los niños podían repetir literalmente las canciones que les enseñaban los reeducadores franquistas, sin embargo, les costaba hacer memoria de su condición actual y de cómo

habían llegado hasta el orfanato, acto que más tarde se desarrolla de manera progresiva y dolorosa al comprobar que son sólo recuerdos en la mente de Tusó. Ripoll intenta mostrar el nivel de preponderancia de un poder que buscaba dominar las mentes, controlar la historia y borrar las identidades de aquellos que no compartían sus mismos ideales. Dice Lázaro, interpretando el papel de la señorita Veneno<sup>13</sup>: “Mirad qué trenza tengo. Lo que os pasa es que sois unos envidiosos de tomo y lomo. Porque sois basuritas, que no os merecéis nada. Si estáis aquí, arrancados de la miseria moral y material, es de pura caridad” (p.135). Podemos comprobar, una vez más, a través de las palabras de Lázaro, el adoctrinamiento que operaba en los albergues franquistas en base a los postulados teóricos de Vallejo Nágera. *Los niños perdidos* no sólo pretende mostrarnos los horrores de la guerra desde el punto de vista de los vencidos, con una mirada diferente que confronta y busca recuperar la identidad de los olvidados, sino también los discursos triunfalistas de aquel tiempo y el proceso de castración mental a los cuales estaban expuestas las víctimas más inocentes del franquismo. Es en este punto donde se manifiesta esa doble lectura a la cual hace referencia Kristeva.

Mediante las frases, canciones y palabras que remiten a otros textos, la autora muestra el papel del poder de la Iglesia Católica en la guerra y posguerra, y de la operación de la dictadura. El recordar y traer a colación los himnos, las canciones y los discursos propios del franquismo, hace que los niños muestren la verdadera cara de una guerra marcada por la violencia física y psicológica. El discurso religioso que se construye principalmente a través de los monólogos de la Sor, la idea de la guerra como una cruzada, la referencia al tema del “gen rojo”, son marcas puntuales de cómo la intertextualidad pone de manifiesto la visión distorsionada y cargada de negatividad del régimen hacia los republicanos. Ripoll muestra cómo opera el poder desde la construcción de los discursos triunfalistas y devela las intenciones macabras detrás de las instituciones ligadas a la ideología franquista. Desde el título mismo hay una referencia al documental *Los niños perdidos del franquismo* presentado por la televisión catalana en 2002, dirigido por Armengou y Belis, lo cual refuerza la intencionalidad de recobrar las voces silenciadas de cientos de testigos y víctimas reales que fueron

---

<sup>13</sup> La famosa señorita Veneno es aquella de quien Juana Doña (testigo) dice que por sus antiguos métodos, por su vejez y ferocidad era temida por las reclusas pero también sus compañeras; esa mujer que sentía orgullo en no ser de las funcionarias que habían llegado por el “enchufe” de ser mujeres de falangistas (Souto, 2014).



recuperadas a través de entrevistas, documentales y testimonios personales (Souto, 2015, p.55), con el objetivo de dar a conocer la verdad que hasta entonces se había ocultado y mantenido en las sombras.

Coincidimos con M. Brizuela (1993, pág. 396) que “el recurso de intertextualidad -además de constituir un procedimiento de verosimilización- tiene una funcionalidad dramática implícita, en tanto coadyuva a construir el personaje dramático como eje de una tensión dialéctica”. En *Los niños perdidos* los intertextos construyen el discurso de la memoria y “dejan en evidencia la ironía y el sarcasmo en una visión demiúrgica de la realidad” (Brizuela, 1993, pág. 396) que nos revela una historia paralela al relato: la de los vencidos.

## **El esperpento o cómo decir lo indecible**

El esperpento aparece como una estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para expresar lo indecible y lo incomprensible de un mundo bestializado. Una estética que le sirve a Laila Ripoll para construir el discurso de la memoria, como un vehículo eficaz para una escritura con un fuerte matiz de denuncia. En una entrevista, la autora explica:

Desde mi experiencia, al igual que con *Los niños perdidos*, mi intención no es tanto la de convencer a los que aún no estén convencidos como servir de purga para los que no han encontrado solución a su dolor. De lo que se trata es que la gente normalice este tema, que se pueda hablar con normalidad y con la cabeza bien alta. Las víctimas viven en una situación de injusticia brutal y es algo que hay que denunciar para que algún día se llegue a la solución (Campelo, 2010).

En *Los niños perdidos*, como en *Santa Perpetua* y *Atra Bilis*, lo espectral como rasgo característico del esperpento, está presente en la mezcla constante entre el mundo de los muertos y el de los vivos, en lo grotesco de los espacios oníricos (Reck, 2012, p.13) y metateatrales donde aparecen espectros y fantasmas y en la presencia inalterable y siempre vigente de la muerte. Son recurrentes los personajes de niños muertos, de ancianos a los que ronda la muerte (*Santa Perpetua*) y de personajes híbridos y desdoblados, ancianos como niños -Aurori en *Atra Bilis*- o no tan niños como ancianos muertos, Tuso/la Sor en *Los niños perdidos*.

Los espacios representados en las obras son lugares que favorecen la manifestación de fantasmas y aparecidos, como el caso del desván abandonado, sucio y maloliente de un orfanato (que en realidad representa los pensamientos traumáticos de un deficiente mental) en *Los niños perdidos*, una sala claustrofóbica que alberga un ataúd y un cadáver en *Atra Bilis*, una desvencijada casona provinciana descuidada y llena de mugre en *Santa Perpetua*; son espacios de muerte donde se desarrolla la acción de los personajes/espectros y donde el esperpento se manifiesta en su máxima expresión. A menudo los personajes parecen accionados por una fuerza sobrenatural que aloca su ritmo de palabra o les hace tartamudear o repetir los mismos vocablos. En *Los niños perdidos* la Sor es un espectro con rasgos de crueldad y malicia. A pesar del afán por eludirla, su fantasmagórica figura se filtra a cada momento en el desván

claustrofóbico del orfanato, que aparece como el único espacio de la acción dramática y es, a su vez, el lugar de la memoria de Tuso. Lo describe la primera acotación de la obra:

El desván de un orfanato. Una ventana abuhardillada y una puerta. Un armario de luna de tres cuerpos, desvencijado, lleno de polvo y telarañas. Somieres oxidados, un sillón de dentista roto, un carrito de madera, imágenes de santos a las que les falta un ojo o alguna mano, un biombo de enfermería con la tela rasgada, un crucifijo sin cruz... (p.105).

La Sor tiene un aspecto distorsionado y fantasmagórico, es ciega, y se asemeja a un ogro o una bruja. Entra y sale de trance como si estuviera poseída: “Los tres niños se encierran rápidamente en el armario. La monja sale de su trance (...)” (p.112). Se presenta “Con voz cavernosa y aterradora, utilizando el cazamariposas por sorpresa cada vez que lo considera oportuno” (p.120). Los ojos reflejan fondos infernales o el vacío de la nada: “Igualita, igualita. Así, con los ojos en blanco, como con natas, y esa cara de pergamino amarillo. Igual, igualita. Como si no hubiera pasado el tiempo” (p.170). La Sor se queda de pronto “(...) paralizada, como sin cuerda, con los ojos vacíos, huecos...” (p.109)<sup>14</sup>. Los niños permanecen inermes ante la aparición de la difunta, es decir, ante esos recuerdos traumáticos de los cuales Tuso no se puede liberar, porque le causan miedo y espanto:

Pasos afuera. Cada paso retumba como un terremoto. Los niños se paralizan de pánico. Los pasos se van acercando a la puerta. Cuca se envuelve completamente en la sábana. Los tres contienen la respiración. Los pasos se detienen en el umbral. Silencio. Al cabo de unos segundos los pasos se alejan hasta desaparecer (p.116).

---

<sup>14</sup> Las acotaciones de *Santa Perpetua* y *Atra Bilis* ofrecen varios planos de detalle de los ojos: Perpetua “tiene los ojos apagados” (p.194), “clava sus ojos en blanco en Zoilo” (p.218); Aurori “tiene los ojos en la nada” (p.26).

No existe diferencia entre la Sor y los demás niños, ya que todos son ánimas que vagan en la mente del único personaje vivo. Lázaro confirma esa figura de la Sor<sup>15</sup>: “¿Lo veis? ¿Lo veis? ¡Es un fantasma!” (p.169). Tuso afirma la condición de muertos de los tres niños: “Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos” (p.177). Fantasmas<sup>16</sup> que vienen a recuperar la memoria de lo sucedido en aquel tenebroso orfanato. La presencia de la muerte, en lo espectral y fantasmagórico, es una de las marcas más claras del esperpento a lo largo de la obra. Se la puede percibir y oler, se la puede escuchar y hasta reconocer en los personajes.

En *Los niños perdidos* el esperpento se manifiesta en el rebajamiento de los personajes. Cucachica, Lázaro, Marqués y Tuso atraviesan un proceso de continua degradación como consecuencia del maltrato y el aislamiento al que están sometidos. Tuso relata: “Que me tiraron al río desde el puente. Venían desfilando y cantando, muy

---

<sup>15</sup> En *Santa Perpetua* la santa aparece como poseída, obligada por una fuerza infernal que no controla. Entra en trance al igual que la Sor y comienza a enumerar la lista de las desgracias que anuncia el noticiero:

PLÁCIDO: No, hija, no, Perpetua, ahora no, que es sábado y una hora muy mala.

PERPETUA: Aba... aba... aba... (Perpetua comienza a convulsionar).

PLÁCIDO: Piensa en otra cosa hija...

PERPETUA: Gaaad, gaaaaag, gaaad... Gadafi, acusado de ordenar violaciones...

PLÁCIDO: O mejor en nada, no pienses en nada, ¡No pienses, Perpetua, por el amor del Dador, no pienses!!!

PERPETUA: Presa de convulsiones terribles. La norma antirruído apaga el corazón de la fiesta del orgullo Gay... Dos muertos al estrellarse una avioneta...

(Truenos, relámpagos, rayos y centellas. Perpetua convulsiona ferozmente, mientras Plácido intenta sujetarla.) (...)

PLÁCIDO (A PACÍFICO): Ya le ha dado otra vez, ya lo está vislumbrando todo. Ayúdame, ayúdame a sujetarla, que se me cae de la cama (p.200-203).

<sup>16</sup> En *Atra Bilis* es Aurori, una niña que vive en el cuerpo de una anciana, la que se asemeja a Tuso y Pacífico. Los tres comparten ciertas características, como la deficiencia mental, la edad avanzada, el desdoblamiento, la crisis de identidad, los interrogantes, un sexto sentido o una sensibilidad especial - Ulpiana dice con respecto a Aurori: “(*Misteriosa*) Siente cosas que las demás no vemos” (p.73)-, la inocencia, la muerte que les rodea, el trauma que les provoca lo no resuelto, la debilidad, etc. Aurori entra en una especie de trance o sueño en reiteradas oportunidades. Repite los mismos vocablos como si estuviera poseída y de esta manera termina revelando una verdad escalofriante. Aunque sus hermanas quieren silenciarla, porque la consideran una desequilibrada mental, Aurori no se detiene en su acto inconsciente de traer a colación la monstruosidad que ocultan los bellos encinares que conforman la hacienda:

AURORI: (*Grita*) ¡Encinitaaaaaaaaas!!! ¡Encinitaaaaaaaaaaaaas!!!

NAZARIA: (*Sobresaltadísima*) ¡Ya está! ¡El juicio final! ¡El juicio final!

DARÍA: ¡La nena! La pesadilla de las y media.

NAZARIA: Agua, agüita para la nena. Despiértala, ¡despiértala, Daría!

AURORI: ¡Encinitas!!!

*Darí*a agarra un botijo y los vacía por el pitorro ancho encima de la nena.

NAZARIA: Pero mira que eres bruta, ¡que la vas a matar de un pasmo!

AURORI: (*Despierta sobresaltada por el agua*) ¡Ay! (*Mira a Daría a los ojos con una luz y una serenidad que estremecen*) Cuando volviste de los encinares tenías tierra en las uñas. (*Darí*a queda petrificada) (p.48).

elegantes, con sus uniformes y sus banderas (...)” (p.143). Éstos eran los niños de la guerra, que iban quedando desamparados en las calles y debían alimentarse de basura, en un continuo lance contra las enfermedades, mientras veían morir, a su paso, a mucha gente. Dice Lázaro: “Había montones de muertos en las aceras y nos daba muchísimo miedo porque a algunos de los muertos los conocíamos. Luego les prendieron fuego con gasolina y olía muy mal (...)” (p.164). Los sobrevivientes eran transportados en trenes junto con otros niños y adultos que, al morir, iban quedando tirados a orillas de los vagones. Tenían que disipar el olor y la podredumbre que se acumulaba y, además del frío, la pésima alimentación y la mala circulación del aire. Cucachica relata el viaje que tuvieron que realizar antes de llegar al orfanato. En su relato condensa y refleja la situación de los niños que eran transportados como ganado. Cucachica cuenta la muerte de varios niños y cómo ellos los empujaban a las orillas para evitar el olor, y además de la imposibilidad de respirar, el no poder comer ni beber sintiendo frío, conviviendo con vacas y cerdos. Estos niños eran tratados como animales:

Y en otro vagón se murieron dos niños más que estaban malditos (...) Y el tren llegó a una estación, y nos metieron en camiones a todos, como si fuésemos las sardinas en la lata. Y los niños que no se movían se quedaron en el vagón, los pobrecitos, con el frío que hacía (p.147).

Al final del camino, después de recorrer el sendero de la muerte, algunos niños morían de frío y por mala alimentación. El desorden psicológico de estos niños ante los insultos, maltratos y vejaciones que sufrían a diario en el orfanato, queda demostrado en las expresiones de la Sor: “Salvajes que estáis sin civilizar. ¡Desagradecidos! (...) ¡Satanases! ¡Desgraciados! ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! (...) ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! (p.112)”. Más adelante: “Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales” (p.120).

La propia mugre del tren se puede comparar al desván donde estaban los niños, que funciona como un espacio de juego pero, también, como un espacio de muerte. Esto va destruyendo su estado psicológico, además de la degradación física que se confirma con el testimonio de la muerte de Cucachica, Lázaro y Marqués en manos de las monjas. Aquí sus palabras pueden funcionar como prolepsis, advirtiendo al

lector/espectador el desenlace trágico. Dice Cucachica: “Por la ventana no. Por fa, por fa... por la ventana no” (p.114); “¡Que me tira por la ventana, como la otra vez, y soy pequeñito y se me lleva el aire!” (p.152). A través de los recuerdos tortuosos de Tuso, Ripoll revela el destino de estos niños en el orfanato en manos de la Sor:

CUCA: Yo no quiero que me vuelva a tirar por la ventana.

MARQUÉS: Toma, ni yo que me dé de palos hasta echar sangre por la boca... (p.159).

Independientemente de la condición fantasmal de la mayoría de los personajes, Ripoll hace uso también de “voces” que, por momentos, pueblan el aire con lamentos, súplicas y desgarrados gritos de desesperación que enfatizan el carácter traumático y atormentador de los eventos vividos durante la guerra.

LAS VOCES: El aire; No me des más golpes; ¡No, al agua no!; Tiene fiebre; A la enfermería; ¿Dónde está mi niño?; Tengo hambre; Me duele; Destacamento hospicio; Todos al tren; Al desván por meón; este niño está muerto; Mi hijo; Quiero ver a mi hijo; Tu hijo está muerto; A este niño lo han matado a palos; No sé nadar; Tengo hambre; ¡Mamá!; ¿Dónde está mi mamá?; Tengo mucho frío; ¡Llama una ambulancia!; El aire; Está frío; A la enfermería no, que de ahí no se vuelve; A tu padre lo han fusilado; ¡No me pegues más!; Aceite de ricino; Tiene gusanos; ¡Sacarnos de aquí!; el piojo verde; ¡Goll!; Tiene “la Pepa”; ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño!; Verdugos; Quiero salir (p.139).

Más adelante las voces vuelven a aparecer para revelar el desenlace trágico de los personajes:

LAS VOCES: ¿Qué hacéis aquí, escorias?; ¡No me des más golpes!; ¡Que me lleva el aire!; ¡Rojo!, ¡Hijo de Satanás!; ¡Castigados!; ¡No le pegues más!; ¡Apártate, miseria!; ¡Que me lleva el aire!; ¡No le pegues, que le matas!; ¡El aire!; ¡Le has matado!; ¡Desgraciados, inmundicias!; ¡No me des más golpes!; ¡Abrid esa puerta!; ¡Castigados, castigados, castigados, castigados...!; La puerta está cerrada con llave; ¡Mamaita, que me he roto!;

¿Quién tiene la llave?; Tres niños muertos; ¡TRES NIÑOS MUERTOS...!  
(p.176).

La animalización de los personajes es otra característica esperpéntica en la obra de Ripoll. Por ejemplo, en el momento en que la Sor trae “un poquito de leche en un cuenco” trata a los niños como animales hambrientos, más específicamente como gatos: “¡Mici, mici, mici...! (...) y vosotros no sois capaces ni de darme un lametazo” (p.109); “(...) con las ganas que yo tengo de pasaros la mano por el lomo (...) ¿Qué creéis? ¿Que como tenéis rabo no os voy a encontrar?” (p.112); como alguna clase de alimaña o plaga molesta que tiene que ser cazada: “Tantea, se sienta en la silla y hace guardia con el cazamariposas como si fuera un fusil” (p.119); y como serpientes: “Os siento culebrear por el fango” (p.120), etc. Como señala Bermejo Marcos (1971, p.26), el constante rebajamiento de la realidad tiene como uno de sus objetivos dar una visión burlesca, satírica o caricatural, que se logra mediante el proceso de animalización.

Los niños padecen esta degradación a través del discurso de la Sor y la incorporan en sus propios gestos, movimientos y comentarios. Marqués le recrimina a Lázaro: “Eres un abusón y un bestia” (p.107); “Animal, tonto de baba, idiota (...)” (p.108); y en referencia a Cucachica: “Andará por ahí escondido, enrosquinado en una esquina” (p.109), como si fuera un perro o un gato asustado. Lázaro le dice a Marqués: “¡Como sigas comiendo te parto las patas!” (p.109); y en referencia a la Sor: “Nos huele. No para de rondar porque nos huele” (p.116), como si fueran animales que con su olor dejan algún tipo de rastro. Otra marca de animalización se encuentra en las acotaciones que presentan a los niños salvajes y hambrientos, dispuestos a luchar por una porción de comida:

Los dos chavales merodean alrededor del plato, mirándolo con ojos hambrientos. MARQUÉS mete finalmente los dedos y los chuperretear con gusto. LÁZARO ataca por la espalda y le hunde la cabeza en el plato. MARQUÉS va a contestar, pero se reprime ante el temor de que el otro vuelva a repetir todo lo que diga. Finalmente los dos niños se abalanzan sobre la comida con ansia (p.108).



Abundan en la obra vocablos referidos a la animalización<sup>17</sup> como proceso de deshumanización de los personajes, como señalamos en los ejemplos anteriores: bestia, patas, lametazo, lomo, salvajes, rabo, etc.

En *Los niños perdidos* los espacios<sup>18</sup> claustrofóbicos (un desván, un armario, un tren) van liberando sus fuerzas infernales. Notamos como la memoria/desván/armario de los recuerdos de Tuso (nada es real; todo está en su memoria y en su mente) libera a la diabólica y cruel Sor obsesionada por las llamas del infierno, y vuelve a dar vida a las violencias y los horrores sufridos por los tres niños con los que compartió los difíciles años de la postguerra, recluido en un orfanato destinado a reeducar a los niños de los

---

<sup>17</sup> En *Atra Bilis* también encontramos rasgos de animalización en los personajes, aunque no son tan directos y significativos como en *Los niños perdidos*. En la descripción de las tres ancianas, en la primera acotación, encontramos algunos indicios de la condición degradada de los personajes. Con respecto a Nazaria se dice que: “Es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna” (p.25). De Aurori se menciona que: “(...) mira a las musarañas con sus ojillos de cabra” (p.25-26). Y a Daría se la compara con un roedor y con un canino: “Con movimientos de ratón de campo desgrana interminablemente las cuentas de un rosario, aunque su cara es la de un perro faldero malo” (p.26). Constantemente se usa el verbo rumiar, en referencia a la acción que llevan a cabo las ancianas. Nazaria le pregunta a Daría la cual había hecho un comentario malintencionado hacia su persona: “¿Qué rumias, camello?” (p.44). El rumiar aquí aparece con un nuevo significado, no sólo referido a los alimentos, sino también el de intentar digerir las peripecias, desgracias, injusticias, broncas y horrores que experimentan los personajes.

La criada Ulpiana es digna de una descripción esperpéntica. No sólo se encuentra en degradación de acuerdo al papel que desarrolla en la obra, una sirvienta de 70 años que ha estado toda su vida al servicio de Nazaria con “una fidelidad perruna” (p.50), sino también con los rasgos que la componen, digna de un espectro o fantasma de ultratumba: “Es inmensa, un poco monstruosa y arrastra los pies. La cara bermeja y picada de viruela. Las manos, enormes y encarnadas, huelen a lejías y a muchos trabajos” (p.50).

<sup>18</sup> En *Atra Bilis* hay dos espacios que podríamos marcar como esperpénticos. En primer lugar la sala de la gran casona donde se desarrolla la acción de los personajes. Como lo describe la primera acotación, la sala “es enorme, oscura y densa” (p.25) y a “la derecha descansa el difunto en un ataúd cerrado, oscuro y con tiradores dorados” (p.25). Es un espacio cerrado (las ventanas están enrejadas) y cargado de rasgos esperpénticos, no sólo por la presencia del cadáver de José Rosario Antúnez Valdivieso, el difunto esposo de Nazaria, sino también porque es un espacio donde se desarrollan escenas como la falsa discapacidad de Nazaria, las necesidades de vientre constantes de Aurori, la orina de Daría sobre el difunto, la muerte por envenenamiento de Ulpiana, etc. El ataúd donde reposa el cadáver de José Rosario Antúnez Valdivieso aparece como uno de los grandes semas que atraviesan la obra. Es una especie de Caja de Pandora que va revelando paulatinamente cada vez más grandes desgracias. El muerto tiene una incidencia directa con cada uno de los personajes: esposo de Nazaria, padre del hijo de Aurori, supuestamente “amante” de Daría y abusador sexual de Ulpiana. Su sola presencia atraviesa toda la obra; y aunque es un cadáver (sin embargo, va entrando en un proceso de degradación), tiene mucho más para decir que todas y cada una de las ancianas del recinto. Otro espacio clave que aparece en la obra, esta vez de carácter abierto, son los encinares. Claramente los encinares con espacios de muerte que guardan secretos debajo de la tierra. Hay una referencia que excede la obra en las palabras de Ulpiana tras escuchar los truenos, el resoplar feroz del viento y el ladrido de los perros en la noche: “Son las ánimas de los muertos viejos, que con la lluvia se remueven en la fosa y salen a penar por sus pecados” (p.70). Los encinares funcionan como espacios simbólicos de los desaparecidos en la Guerra Civil. De las fosas que aún permanecen cubiertas de tierra y de las muertes que aún no se han esclarecido. En esta visión esperpéntica se esconde un fuerte matiz de denuncia por parte de la autora. El niño enterrado muerto en los encinares, tras el parto infructuoso de Aurori, habla de todas las almas inocentes que han sido olvidadas con el paso del tiempo y tras el pacto de silencio de los españoles.

“rojos”. Los espacios sonoros<sup>19</sup> construyen un mundo paralelo espectral que va invadiendo el mundo real y anunciando su desaparición o descomposición; son sonidos venidos del pasado y de la muerte que acosan la conciencia o la memoria, anunciadores de catástrofes y destrucciones. Resuenan los pasos terroríficos del fantasma de la Sor, donde “cada paso retumba como un terremoto” (p.116), y sus gritos amenazando con las llamas del infierno. Pero también aparecen los sonidos/fantasmas de la Guerra Civil: los aviones, el tren de la huida, las voces que traen los gritos de las madres a las que arrancan los hijos, los gritos de los que mueren o agonizan, el cara al sol, los rezos, etc. Como en esta acotación:

Los aviones comienzan a bombardear. Los niños se tiran al suelo. Lázaro sale de su escondite y se reúne con los otros. Sobre el ruido de las bombas retumban los pasos y las carreras fuera. Se escuchan voces, gritos, susurros espectrales, como venidos de otra dimensión, que repiten frases y palabras inconexas, sin sentido aparente (p.139).

Sin embargo, los sonidos que aterrorizan no solamente vienen del exterior, como el afuera o los pasillos del orfanato, sino también desde la misma habitación donde permanecen los niños. Y no sólo son causados por agentes externos, como la Sor, la gente y los aviones de guerra, sino también por las representaciones de los mismos niños. Tuso queda espantado cuando escucha la canción que interpretan de manera malintencionada (sabiendo lo que pueden provocar) Marqués y Lázaro: “TUSO se muestra visiblemente nervioso, agitado. La canción le trastorna, le recuerda cosas que no quiere. Se tapa los oídos, grita, se retuerce, gime” (p.131). Los sonidos emitidos por los niños evocan la marcha marcial de las tropas franquistas. El recordar para Tuso se transforma en un ejercicio doloroso: “TUSO se encierra en el armario una vez más. CUCACHICA, desamparado, no sabe qué hacer. MARQUÉS y LÁZARO se acercan al armario y berrean una vez más la última estrofa. Luego se retuercen de risa” (p.132).

---

<sup>19</sup> “Son todas estas situaciones sonoras que cumplen una función significante al generar una imagen acústica que representa en forma icónica a sus emisores, es decir, a los personajes, objetos o situaciones no visibles, pero a los que apela la puesta en escena mediante la mimesis sonora para narrar y configurar parte del universo diegético” (Colasessano, 2010, p.24).

Laila Ripoll se sirve de los espectros y las figuras fantasmagóricas, de las voces de ultratumba y los episodios monstruosos, claros recursos del esperpento, que encarnan los personajes vivos, para escenificar el proceso activo, en continua reconstrucción, de la memoria colectiva de la guerra. Cabe recordar que se estima que hay más de 30.000 cuerpos enterrados en fosas diseminadas en todo el territorio español<sup>20</sup>. Esas tumbas y esos cadáveres ignorados que nunca fueron sepultados apropiadamente se erigen como recordatorios fantasmales de la represión franquista. Estas “almas en pena” son las que salen de sus tumbas para acosar a los vivos en el presente de la obra de Ripoll. Desde los personajes bifurcados, como Tuso/la Sor, Santa Perpetua y Aurori, los aparecidos emanados de recuerdos terribles, como los tres niños perdidos, y los grandes semas que atraviesan la trilogía, como el ataúd y el cadáver de José Rosario Antúnez Valdivieso en *Atra Bilis*, la bicicleta de Zoilo<sup>21</sup> en *Santa Perpetua* y el armario donde se esconden los niños, la autora pone de relieve lo ineludible de la memoria histórica. Uno de los principales propósitos es desenterrar los recuerdos para conocer la verdad de los sucesos que se han ocultado u olvidado a través del tiempo y desmitificar la historia aceptada como verdadera. Por esta razón los espectros que toman vida a través del sueño o los recuerdos de otros personajes, en el caso de *Los niños perdidos*, son portavoces de un pasado del que fueron testigos. ¿Quiénes mejor que ellos para contar lo que sucedió en realidad? En el caso de Tuso es necesario traer a colación su experiencia en el orfanato para poder cerrar una etapa y abrir una nueva. Recordar, lo opuesto a olvidar, es un acto doloroso pero a la vez necesario. Ricoeur nos propone no olvidar “para mantener la identidad a lo largo del tiempo e incluso contra el tiempo destructor”; no olvidar “para resistir al arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos, y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación”; pero sobre todo, no olvidar para no convertirnos en individuos que repitan las mismas acciones (Ricoeur, 1999, p.40).

---

<sup>20</sup> Información extraída de: [http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/fosas-franquismo-destapadas-noche-documentos-tv\\_271642.html](http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/fosas-franquismo-destapadas-noche-documentos-tv_271642.html)

<sup>21</sup> La bicicleta de Zoilo, la cual quiere recuperar, es un objeto que condiciona y crea el accionar y la conducta de los personajes. Introduce información por medio de su presencia o su ausencia en el texto dramático (en este sentido funciona como una anáfora intrareferencial, porque aunque no se la puede ver, aparece nombrada muchas veces en el desarrollo de la obra). La bicicleta aparece como parte del enigma pero también como un objeto que trae a colación la verdad.

Al final, en *Los niños perdidos*, los fantasmas (los niños) se marchan de la mente/desván de Tuso. Así lo describe la última acotación: “Una ráfaga de aire cierra la puerta. La luz desaparece. Tuso se despide con la mano mientras se abraza a la peluca de san Judas de Cucachica y se sorbe los mocos y las lágrimas. Oscuro final” (p.182).

Al abrir la puerta y dejar marchar a sus amigos, Tuso puede liberar sus recuerdos espantosos y los fantasmas finalmente desaparecen. La puerta funciona aquí como un espacio de transición, es un canal hacia la luz, es decir, hacia una liberación de lo traumático. La memoria se sirve de lo espectral porque Tuso necesita reconstruir la verdad, conocer su identidad y despedirse de sus compañeros. En una entrevista, la autora confirma su intencionalidad al poner sobre la mesa un tema tan delicado: “Y aquí estamos nosotros, ya mayores. Algunos ya padres, y nos preguntamos, y nos revolvementos y nos cabreamos porque no nos lo han contado y queremos saber” (Basalo, 2006).

Laila Ripoll utiliza la clave humorística y satírica del esperpento para representar lo que parece irrepresentable. Dice en una entrevista: “A la gente hay que darle las cosas digeribles, sino, se te ponen en contra. Además, siempre contamos nuestro espectáculo desde el humor y en este caso, no podía ser de otra forma” (Campelo, 2010). Sin embargo, esta característica también funciona como un medio de denuncia de una sociedad desmoralizada y caduca porque el esperpento no intenta divertir o hacer reír, sino mostrar una realidad cruda a fin de hacer reflexionar y crear inquietud. Los personajes rebajados, los espacios oscuros, los fantasmas que rondan los pasillos del orfanato, son parte de un teatro de la memoria que recupera la voz de las víctimas más inocentes del franquismo. En otra entrevista, al hacer referencia a la “trilogía de la memoria”, Ripoll confirma: “Las tres historias son historias de fantasmas, no solo memoria. Claro que hablar de memoria supone sacar fantasmas” (Camarzana, 2014).

## Conclusión

En *Los niños perdidos*, Laila Ripoll tematiza la idea de Ricoeur sobre el olvido: “No debemos olvidar, por tanto también y quizás sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica” (1999, p.40). Una posición que la autora comparte:

Creo que nadie quiere alzheimer y una cultura tampoco debería. No sé si necesario o no pero era lo que yo necesitaba escribir y contar. Supongo que es importante que en la dramaturgia se hable de la memoria como pasado para poder superarlo y hacer como han hecho otros países de Europa (Camarzana, 2014).

Los regímenes totalitarios, como el franquismo, han puesto a la memoria bajo amenaza a través de la censura. Han manipulado la memoria, haciendo un uso perverso (Todorov, 2000, p.21) con el propósito de controlar el recuerdo y presentar solamente la versión de la historia contada por los vencedores. La obra de Laila Ripoll denuncia el olvido de la memoria de los vencidos, y deja al descubierto la situación de miles de niños españoles, hoy ancianos, que nunca tuvieron la oportunidad de contar su versión de los hechos. *Los niños perdidos* muestra las consecuencias de la Guerra Civil y del régimen franquista, a través de la memoria distorsionada de Tusó, una de las víctimas olvidadas por los discursos oficiales. Sin embargo, el mensaje de Ripoll no se percibe como un acto de venganza, por el contrario, al representar la realidad más cruel de las víctimas más desprotegidas, a través del componente lúdico y esperpéntico, se invita al lector/espectador a una profunda reflexión que incluya todas las voces de los implicados en el conflicto de la Guerra Civil. Esta reflexión pone en crisis el discurso oficial que asoma, irónico, tras los intertextos, y propone una noción de memoria más abarcativa, de vencedores y vencidos, en una visión más amplia y abierta.

Cuando una sociedad olvida o no quiere recordar su pasado, o su historia más reciente, corre el peligro de volver a cometer los mismos errores, en palabras de Todorov (2000, p.32), al hacer un uso literal de la memoria. El final de *Los niños perdidos* es esperanzador porque abre la puerta al futuro, no a través del revanchismo,

sino de la toma de conciencia de aquello que no sirvió en el pasado y que no debemos repetir más adelante. La obra es un modelo de uso ejemplar de la memoria. Según Ricour (1999, p.41) es necesario hacer frente a los traumas y a las heridas del pasado:

Ahora bien, el exceso y la insuficiencia de memoria comparten el mismo defecto, a saber, la adhesión del pasado al presente: el pasado que no quiere pasar (...) Se trata de un pasado que habita todavía en el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma.

Tuso tuvo que hacer frente a los fantasmas que no le permitían superar un pasado marcado por las atrocidades de la guerra. *Los niños perdidos* nos habla constantemente de fantasmas que habitan en la mente de Tuso y que se confunden con el aquí y ahora del personaje. El lector/espectador puede notar cuán finos son los límites entre la realidad y la imaginación del personaje. Los fantasmas finalmente desaparecen cuando Tuso acepta que nada de lo que recuerda existe, sin embargo, recordar le permitió traer al presente los días de horror en el orfanato, junto a sus amigos, con el propósito de alcanzar un final liberador. Ripoll hace hincapié en la práctica de la memoria para no olvidar un pasado traumático que, para ella, “no está superado en absoluto” (Camarzana, 2014).

A través de mecanismos dramáticos, como la metateatralidad, la intertextualidad y la esperpentización, la autora produce una “teatralización de la memoria” y surge un nuevo espacio de representación, una puesta en escena en la cabeza de Tuso, un espacio imaginario que se construye a partir de los recuerdos. Tuso selecciona qué recordar y como un dramaturgo va poniendo en escena situaciones críticas que hacen frente a la problemática del olvido. Mediante canciones, rezos, discursos de la época, que funcionan como intertextos, se pone al lector/espectador frente a un mundo de significación donde se revela una historia paralela al relato: la de los vencidos, la de los niños perdidos del franquismo. La autora pone en relación el texto con el papel del poder religioso y su vinculación con la dictadura franquista, desenmascarando las verdaderas intenciones de la Sor, un fantasma del cual Tuso pretende desprenderse, pues habita en sus recuerdos traumáticos. Ripoll se sirve de los espectros y las figuras fantasmagóricas, de las voces de ultratumba y los relatos horripilantes, para escenificar el proceso activo, en continua reconstrucción, de la memoria individual y colectiva de la

guerra. La esperpentización funciona como una estética de distanciamiento para representar lo que parece irrepresentable, a fin de convocar a la memoria, mantener vivo el recuerdo y hacer justicia ante el olvido.

Con nuestra lectura de *Los niños perdidos* hemos podido observar que la obra de Laila Ripoll abre una puerta esperanzadora al plantear una mirada al pasado, construyendo un discurso de la memoria desligado de los aparatos de poder y de toda manipulación y selección maliciosa de los hechos de la posguerra. Ripoll se sirve del teatro, “un lugar al que la gente va a recordar, no a olvidar (...) quiénes somos, qué nos aguarda” (Antonio Álamo, en Brizuela, 2014, p.292), para interpelar al lector/espectador. Lejos de ser un teatro que se ocupe en entretener, halagar, fortalecer los prejuicios, manipular o humillar al receptor (Mayorga, en Brizuela, 2011, p.231), el teatro de Laila Ripoll es un teatro comprometido con la verdad del pasado, el presente y el futuro. Es un teatro que se encarga, en palabras de Juan Mayorga, de “(...) hacer visible la realidad (...) De desvelarla, porque está enmascarada” (en Brizuela, 2011, p.232). Es un teatro que intenta desmitificar la historia y presentar la realidad tal como es, combatiendo las voces que quieren silenciarla y poniendo la verdad sin tapujos sobre la escena de la vida.

Ripoll se sirve del teatro de la memoria para mostrar lo que la sociedad española ha censurado por tanto tiempo, para honrar a las víctimas inocentes de la guerra, para desenmascarar a los hombres que se disfrazan de “dioses” y exigen silencio, para hacer justicia a toda esa gente que aún permanece en el olvido a fin de que no suceda lo mismo en el futuro. El suyo no es un teatro que intenta ser un espejo del pasado, aunque tenga un alto grado de objetividad con respecto a los sucesos representados, sino un teatro que tiene como propósito mostrar lo que desconocíamos de la historia y lo que el tiempo ha revelado. “Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme el presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas” (Mayorga, en Brizuela, 2011, p.227). Es por eso que Ripoll decidió no representar los hechos y personajes mayores de la historia, sino los pequeños sucesos y las vidas desconocidas, para reivindicar la memoria y denunciar lo que ha quedado en la impunidad y de lo cual los españoles no quieren hablar. Ella misma lo señala con convicción: “Supongo que es importante que en la dramaturgia se hable de la memoria como pasado para poder superarlo y hacer

como han hecho otros países de Europa (...) España no ha superado su pasado y así la sociedad no se regenera” (Camarzana, 2014).



## Bibliografía

### 1. Obra de la autora:

RIPOLL, Laila (2013). *La trilogía de la memoria: Atra Bilis, Los niños perdidos y Santa Perpetua*. Bilbao, Editorial Artezblai.

### 2. Entrevistas:

BASALO, Sofía (2006). “Laila Ripoll pone la Verdad sobre la mesa en *Los niños perdidos*”. Disponible en: [www.culturalianet.com](http://www.culturalianet.com).

CAMPELO, Patricia (2010). “Hay que denunciar la injusticia que viven las víctimas del franquismo”. Público.es. Disponible en: <http://www.publico.es/actualidad/hay-denunciar-injusticia-viven-victimas.html>

CAMARZANA, Saioa (2014). “España no ha superado su pasado y así la sociedad no se regenera”. El Cultural. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Laila-Ripoll/5777>

CARUANA, Pablo (2014). “Micomicón o cómo adentrarse en la memoria”. El País. Disponible en:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/08/actualidad/1389201899\\_206083.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/08/actualidad/1389201899_206083.html)

DE FRANCISCO, Itziar (2001). “Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*”. Público.es. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208>

DÍAZ SANDE, José (2010). “*Los niños perdidos* de Laila Ripoll. Dar la voz a los sin voz”. Disponible en:

[http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=885:los-ninos-perdidos-entrevista&catid=64:entrevistas&Itemid=21](http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=885:los-ninos-perdidos-entrevista&catid=64:entrevistas&Itemid=21)

GARCÍA, Jorge (2010). “El teatro español se olvida de la memoria histórica”. Público.es. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/teatro-espanol-olvida-memoria-historica.html>

HENRÍQUEZ, José (2005). “Entrevista con Laila Ripoll”. Primer Acto. Madrid.

RECHES SELAS, Alejandro (2013). “Laila Ripoll: Lope de Vega tenía un concepto del teatro que es insuperable”. Disponible en:

<http://www.elrinconcillodereche.blogspot.com.ar/2013/09/laila-ripolllope-de-vega-tenia-un.html>

### 3. Audiovisual:

ARMENGOU, Montse y BELIS, Ricard (2002). *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona, Editorial Plaza y Janés.

BLAKE, J. HART, D. KEMP, D (1983). *La Guerra Civil Española, el documental*. Reino Unido, BBC.

#### 4. Teoría y crítica:

ÁLAMO, Antonio (2014). “¿Por qué es necesario el teatro?”. En Mabel Brizuela (editora). *La escritura en acción. El teatro de Antonio Álamo*. Córdoba, UNC.

BARTHES, Roland (1999). *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI Editores.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

BALESTRINO, Gabriela (2008). *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Editorial Hiru.

BALESTRINO, G. y SOSA, M. (1997). *El bisel del espejo*. Cuadernos del CeSICA N° 3. Universidad Nacional de Salta.

BENOIT MORINIÉRE, Claude (2000). “Los primeros soldados de Cristo según la Leyenda Áurea de J. de Voragine”. En Bordeus, Real, Verdegal (editores). *Las órdenes militares: realidad e imaginario*. Castellón, Univesitat Jaume. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books>

BERMEJO MARCOS, Manuel (1971). *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca, Ediciones ANAYA.

BRIZUELA, Mabel (1993). “La intertextualidad en la producción del texto dramático” en *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*. Juana Arancibia, Editora. Buenos Aires. Instituto Literario y Cultural Hispánico.

BRIZUELA, Mabel (2014). “Instrucciones para hacer una comedia”. En *La escritura en acción. El teatro de Antonio Álamo*. Córdoba, UNC.

BRIZUELA, Mabel (2011). “La trilogía sobre el poder: escribir sobre lo incomprensible”. Prólogo a *Trilogía del poder* de Antonio Álamo. Madrid, Editorial Bolchiro.

BRIZUELA, Mabel, ed. (2014). *La escritura en acción. El teatro de Antonio Álamo*. Córdoba, UNC.

BRIZUELA, Mabel, ed. (2011). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, UNC.

COLASESSANO, Mario (2010). “El espacio sonoro teatral”. En *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral*. Disponible en: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/297/el-espacio-sonoro-teatral--.html>

DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Editorial Galerna.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus.

GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México, Siglo XXI Editores. Disponible en: [http://www.fba.unlp.edu.ar/textos/genette\\_umbrales.pdf](http://www.fba.unlp.edu.ar/textos/genette_umbrales.pdf)

GUZMÁN, Alison (2012). “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua”. Don Galán. Disponible en:

- [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_4](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4)
- HERAS GONZÁLEZ, Juan Pablo (2006). *La recuperación escénica de Valle-Inclán. Historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo*. Madrid, Universidad Complutense.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995). *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca, Editorial Olañeta.
- HERMENEGILDO, Alfredo., Rubiera, J. Serrano, R. (2011). “Más allá de la ficción teatral: el metateatro” en *Teatro de palabras* N° 5.
- KRISTEVA, Julia (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la Novela”. En *Intertextualité*. La Habana, Casa de las Américas. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/91306311/Kristeva-Bajtin-La-Palabra-El-Dialogo-y-La-Novela#>
- MAESTRO, Jesús (2005). *Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral*. Universidad de Glasgow.
- MAYORGA, Juan (2011). “Ni una palabra más”. En Mabel Brizuela (editora). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, UNC.
- MAYORGA, Juan (2011). “La representación teatral del Holocausto”. En Mabel Brizuela (editora). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, UNC.
- MAYORGA, Juan (2011). “El teatro es un arte político”. En Mabel Brizuela (editora). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, UNC.
- MAYORGA, Juan (2011). “El dramaturgo como historiador”. En Mabel Brizuela (editora). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Córdoba, UNC.
- MAYORGA, Juan (2003). *Romper el horizonte: la misión de Sanchis*. Original del autor.
- RECK, Isabelle (2012). *El teatro grotesco de Laila Ripoll*. Universidad de Strasburg. Francia. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3831737.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3831737.pdf)
- SOUTO, Luz. (2014): “El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria”. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. Disponible en: [http://www.452f.com/pdf/numero10/10\\_452f-mono-luz-souto-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-souto-orgnl.pdf)
- REYT, María (2013). *Pasados fragmentados: La representación teatral del robo de niños en las dictaduras española y argentina en obras de Laila Ripoll y Patricia Suárez*. University of North Texas. Disponible en: [http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271930/m2/1/high\\_res\\_d/thesis.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271930/m2/1/high_res_d/thesis.pdf)
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid, Arrecife Producciones.
- RICOEUR, Paul (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Editorial Seuil.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, Editorial Ñaque.

SANCHIS SINISTERRA, José (2003). “Una propuesta del autor” en *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid, Editorial Cátedra.

SOSA, Marcela (2003). *Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina*. Salta, UNS. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/257430497/Nuevas-Reflexiones-en-Torno-Al-Metateatro-en-La-Escritura-Dramatica-Cervantina#scribd>

TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la Memoria*. Barcelona, Editorial Paidós.

VALLEJO, Javier (2005). “Los otros niños de la guerra”. *El País*. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/12/17/espectaculos/1134774008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/12/17/espectaculos/1134774008_850215.html)

VALLEJO NÁGERA, Antonio (1936). *Eugenasia de la Hispanidad. La regeneración de la raza*. Disponible en: <http://www.filosofia.org/bol/bib/nb063.htm>

VILCHES DE FRUTOS, Francisca (2010). “Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo”. En *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. Oviedo, Ediciones KRK.

## ÍNDICE

Prólogo.....	2
Introducción: el teatro de la memoria de Laila Ripoll.....	4
Los mecanismos dramáticos del discurso de la memoria en <i>Los niños perdidos</i> .....	10
El metateatro o la puesta en escena de la memoria.....	19
La intertextualidad y la lucha contra el olvido.....	32
El esperpento o cómo decir lo indecible.....	42
Conclusión.....	53
Bibliografía.....	57

## CORPUS

*Los niños perdidos* de Laila Ripoll