

**LA OBRA NACIONAL DE AUXILIO SOCIAL Y SUS VÍCTIMAS:
LOS NIÑOS PERDIDOS (2006) DE LAILA RIPOLL**

MIRIAM GARCÍA VILLALBA

mirgar05@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El propósito de este artículo es analizar una de las piezas dramáticas de Laila Ripoll: *Los niños perdidos* (2006). La importancia de tal obra radica en que la dramaturga indaga en una de las «grietas» de la Historia de España: la Guerra Civil, concretamente la posguerra, a través de unos niños internados en los famosos orfanatos de Obra Nacional de Auxilio Social. Asimismo, no solo profundiza en la visión de los niños frente al contexto, sino que da protagonismo a un sector no tan literaturizado del periodo: la labor de las mujeres franquistas. En tercer lugar, también se estudiará el férreo fanatismo religioso del franquismo mediante el análisis de los símbolos con los cuales juega textual y escenográficamente la autora. El fin último es dar cuenta de la calidad y maestría de la pieza en aras de visualizar un tema tan controvertido como es el de la Memoria Histórica en Europa, a nivel general, y en España, a nivel particular.

Palabras clave: Laila Ripoll, Memoria, Auxilio Social, Falange, Posguerra, Trauma.

Abstract: The purpose of this article is to analyse one of the Laila Ripoll's dramatic pieces: *Los niños perdidos* (2006). The relevance of such is that the writer inquires into one of the large hurts in the Spanish History: The Civil War, mainly the post-war, through a group of kids interned in the orphanage Obra Nacional de Auxilio Social. In addition, she deepens on the sight from kids in the face of their context, but she gives prominence to such unknown from this period: the work of Francoist' women. In third place, it will be studied the religious fanatics of Franquism through the symbols that Ripoll uses to expose that topic. The objective is to show the quality and brilliance of this dramatic piece to visualise the controversial topic of Historical Memory in Europe, generally, and Spain, particularly.

Keywords: Laila Ripoll, Memory, Auxilio Social, Falange, Postwar, Trauma.

1. Introducción

La producción literaria de Laila Ripoll es exclusivamente teatral. Su compromiso con el teatro es indiscutible, así como también resulta incuestionable su consideración del teatro como un «arma cargada de futuro», como dijera Gabriel Celaya. Sus obras —*Atra Bilis*, *El triángulo azul*, *Los niños perdidos*, *Donde el bosque se espesa*— constituyen el testimonio de que, efectivamente, la literatura puede actuar como instrumento de concienciación y aprendizaje; su devoción por la función social y el papel del dramaturgo en las tablas es demostrable en cualquiera de sus creaciones.

Dentro de su producción, uno de sus *leitmotiv* es la memoria histórica y todo lo que ello conlleva: retrospectión, memoria, teatro revisionista, historicista, teatro de la memoria..., pero también un teatro completo en cuanto a su diversidad escenográfica y textual. En el teatro de Ripoll encontramos Historia y Verdad combinada y entremezclada con ficción, fantasía, ensueño, ya a través de sus personajes —a quienes dota de una profundidad psicológica excepcional—, ya mediante los efectos escenográficos —el dominio de distintos espacios dramáticos y la intercalación de realidad y ficción en un mismo escenario o el uso de lo grotesco-esperpéntico como anclajes de distanciamiento—. Su valía dramática es motivo de que le fueran otorgados el Premio Nacional de Literatura Dramática o el Premio Max, entre otros.

En esta línea, vamos a analizar una de las obras más importantes de su producción: *Los niños perdidos* (2006), donde a través de un lenguaje pueril da cuenta de uno de los acontecimientos más delicados de nuestra Guerra Civil: el paradero de los niños republicanos que quedaron huérfanos una vez sus padres fueron fusilados por el bando nacional. Por supuesto, los niños serán protagonistas de la obra, de ahí el título, pero esta también representa la labor de las mujeres franquistas en la Sección Femenina de la dictadura.

Como apunta García-Manso, «en el teatro español contemporáneo, la memoria de episodios traumáticos de la Historia reciente como la Guerra Civil, la dictadura franquista y el exilio republicano de 1939 aparece a menudo encarnada en la voz de personajes venidos del más allá» (2014: 89). No es la primera dramaturga que emplea personajes fantasmagóricos con el propósito de «llevar a los protagonistas de las obras hacia una reconfiguración identitaria» (García-Manso, 2014: 90), pues sus coetáneos (Juan Mayorga, Alberto Conejero, Itziar Pascual o Lluïsa Cunillé) también hacen uso de estos juegos de fantasía en aras de una *deconstrucción* de la Historia.

Se trata de una propuesta muy valiente que aborda el tema de la resistencia de la memoria gracias a unos protagonistas simbólicos: los niños que fueron enclaustrados —una vez sus padres fueron represaliados y asesinados tras la guerra— como huérfanos en la Obra Nacional de Auxilio Social, una especie de orfanatos regentados por la Sección Femenina de FET de las JONS para cuidar a los niños huérfanos y reeducarlos en los valores del nuevo régimen. Caricaturizados en una exaltación del juego, inocencia y burla de la infancia que sirve como efecto de choque, evidenciarán ser, al final de la obra, unos recuerdos solo vivos en la mente del único superviviente de la masacre de la guerra.

[...] El propósito de la nueva institución asistencial [la Obra Nacional de Auxilio Social] era convencer a los españoles de las bondades de la «Nueva España», una fórmula necesaria en plena sociedad de masas para completar los éxitos del ejército franquista en el campo de batalla. El aparato propagandístico de Falange no escatimó esfuerzo a la hora de difundir las buenas intenciones de la institución. [...] Entre ellas, y principalmente, los afanes totalitarios, que se traducían en la aspiración de encuadrar políticamente a la población acogida, el adoctrinamiento mediante la enseñanza machacona del legado de José Antonio Primo de Rivera y de la religión católica, así como la pretensión de absorber a las demás instituciones asistenciales que estaban situadas al margen del partido único, como las que dependían de los ayuntamientos, las diputaciones provinciales y la Iglesia Católica (Cenarro Lagunas, 2010: 71).

La obra de la dramaturga postula la necesidad del recuerdo, pues el recuerdo, la memoria, aporta la inmortalidad y porque la autora, junto a su generación de escritores, son los herederos de este pasado traumático. Evidentemente, lo que Laila Ripoll defiende en el drama es la urgente y necesaria *reeducación* sobre la Guerra Civil, esto es, ofrece a las letras hispánicas una nueva oportunidad de valorar la memoria histórica sin falacias ni eufemismos, conocer e introducirnos en el mundo de la Falange femenina —poco representada en nuestra cultura posfranquista— y, sobre todo, dar cuenta de un periodo cruento a través de los personajes más inocentes y sensibles, víctimas desafortunadas del conflicto: unos niños huérfanos, aquellos que «se convirtieron con rapidez en los objetos que el aparato propagandístico del régimen utilizaba para sus propios fines» (Cenarro Lagunas, 2010: 72). En conclusión, se cataloga junto con otras grandes obras de tema histórico de nuestro país, sirviendo de aliciente su innovación a la hora de centrar el asunto en los trabajos femeninos de la FET de las JONS, poco literaturizados, así como evidenciar el maltrato de los huérfanos en la Obra Nacional de Auxilio Social, representado a través de la fantasía. Ripoll emplea el teatro fantástico «para acercarse a los temas relativos a la memoria y posmemoria histórica [...] pese a una tendencia realista [...] lo fantástico sirve para realizar crítica tanto política como social» (Lobos Martínez, 2019: 633).

2. *Los niños perdidos*

Obra de realismo metaficcional, fue publicada y estrenada en 2006. En cuanto a espacios dramáticos, la obra aparece situada, desde la primera acotación, en el desván de un orfanato; el desván se aprecia poco cuidado, realmente parece estar abandonado si apreciamos los adjetivos con los cuales se describe:

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 crucificado sin cruz... De vez en cuando entra por la ventana alguna paloma y, de noche, los murciélagos. LÁZARO está con medio cuerpo fuera de la ventana y orina hacia el exterior (Ripoll, 2010: 37).

A pesar de que la totalidad de la acción dramática transcurre en este desván, constantemente se apela a la división espacial por habitaciones: la puerta que se abre y se cierra, puerta por la cual entra la Sor. Está concebido como una división espacial dramática de lo seguro frente a lo peligroso, la realidad frente a la fantasía, lo conocido frente a la incertidumbre del mundo exterior..., todo ello expuesto a través de la mirada de unos niños, lo cual incrementa sobremanera esta visión bipartita entre ambos espacios. Si bien lo conocido es seguro y, aunque putrefacto, aceptable, el exterior es presentado como unas puertas al infierno, cuya única conexión es la figura poco amable de la Sor.

En definitiva, desde la primera información escenográfica (deshván) se aprecia ese simbolismo entre realidad y ficción. La escritora embauca al lector/espectador en este espacio sombrío, caduco, pero cargado de significaciones.

En lo referente al tiempo, a pesar de la sensación de intemporalidad¹ del desván, donde los niños parecen vivir en un *no-tiempo*, el tiempo histórico es perfectamente reconocible: el franquismo, no solo por las referencias directas sino también por el contexto dramático. Para los niños, inocentes, pero no inconscientes, el régimen franquista se traduce en ellos en miedo, incertidumbre, desconocimiento, pérdida de identidad, carencias familiares, hambre, miseria, dolor, violencia, etc. Todas estas emociones vienen representadas a través del personaje femenino de la obra: la Sor, miembro de la Sección Femenina, adepta de la Falange, fanática religiosa y trabajadora en el orfanato donde se desarrolla la acción dramática.

¹ Luz C. Souto (2014: 88) hablará de «niños detenidos en el tiempo».

Los vaivenes temporales se contextualizan en la dictadura franquista, lo más probable en los años cuarenta, cuando las actuaciones del bando nacional fueron más sanguinarias y violentas. Este telón histórico vendrá representado por Las Voces, que se tratarán más adelante.

Procedemos al análisis de cada uno de los personajes. El primero de ellos, Lázaro, se percibe como impertinente, sabelotodo, listillo, maquinador, envalentonado, bravucón, bruto, un «paleto», según el Marqués..., adjetivos que podrían definir la personalidad de este niño. Es uno de los líderes del grupo del desván, pues refleja ser la voz dirigente de lo que se dice o hace. De «ojos hambrientos», será quien arrebatase el bastón a la Sor y admitirá, por el contrario, que «la señora Inspectora de la Sección Femenina no es mala» (59). De la misma forma, cantará orgulloso la, según él, bonita canción de la Falange junto con el Marqués, con el que siempre mantiene disputas.

En un análisis de su profundidad psicológica, Lázaro contiene en su mismo nombre la simbología de su personaje (ayudado por Dios, resucitado a los tres días). En primer lugar, es quien mejor percibe la presencia de lo ausente; en segundo lugar, dice ver «estrellitas» (51) cuando cierra los ojos, interpretable como un «ejército espiritual luchando contra las tinieblas» (Cirlot, 1997: 204); finalmente, es el único niño capaz de arrebatarse a la Sor su bastón, símbolo por antonomasia de poder. Sin embargo, si merece señalarse una escena trascendental en lo que concierne a este personaje, es aquella en la cual reconoce su oscuro pasado y los motivos de su internamiento en el orfanato; separado de sus padres, confiesa que las monjas cambiaron su nombre por el de Expósito: es la pérdida de identidad.

En segundo lugar, el Marqués. Creído, aburguesado, egocéntrico, cobarde, débil... De nombre parlante, cuenta que su madre es una «artista y señora muy importante» (71), que su padre tuvo que marchar a Francia y que tiene un hermano. Cantará orgulloso junto a Lázaro el himno de la Falange, mostrará reiteradamente sus deseos de matar a la Sor, así como recibirá numerosas palizas de la misma. Dice mentiras, como niño que es, y hablará de un tren en el que llegó, en un vagón de primera². En ocasiones, es la voz de la verdad, de la realidad circundante, que evidencia a Cucachica que su madre también ha sido fusilada, así como sostiene que «los fantasmas no existen» (90). Teniendo en cuenta la simbología estudiada por Chevalier, estas insinuaciones vaticinan el final dramático:

² Los nombres de los niños no son arbitrarios: puesto que es Marqués, siente la constante necesidad de jactarse de una superioridad de clase social frente al resto, que destilan miseria y pobreza.

La imagen del aparecido materializa en cierta forma, y simboliza al mismo tiempo, el temor frente a los seres que viven en el otro mundo. El fantasma es quizás también una aparición del yo, de un yo desconocido, que surge de lo inconsciente, que inspira un miedo cuasi pánico, y al que se hace retroceder a las tinieblas. El aparecido sería la realidad negada, temida y rechazada. El psicoanálisis vería ahí un retorno de lo rechazado, de los retornos de lo inconsciente (Chevalier, 2015: 110).

Mientras que los dos personajes anteriores son protagonistas desde la primera escena, Cucachica —aparece en los diálogos con el diminutivo Cuca— retrasa su salida a escena. La primera intervención ocurre tras haber aparecido la Sor en escena, en el momento en que sale del armario en el cual estaba escondido por la llegada de aquella.

Cuca es un personaje miedoso, débil emocional y psicológicamente. Su mayor fobia es la ventana, el terror a «salir de aquí volando» (57), lo cual repite en varias ocasiones. Asimismo, quiere ir al infierno «porque dan cocido y no hace frío» (55) la misma forma que evita ir al cielo por *miedo*. Su caracterización es la de autómeta³: el automatismo de este personaje consiste en la repetición de enunciados y actos, concretamente, seis intervenciones retomadas significativamente que se repiten a lo largo de toda la obra:

— ¿Y la leche?	— ¡Quiero ver a mi mamá!
— Me he hecho pis.	— ¡Me hago pis! ¡Me meo!
— Me está entrando mucho miedo.	— ¡El aire! ¡El aire!

Gozan de una connotación trascendental, pues son frases prototípicas en un niño, pero la simbología que aporta Ripoll conecta con el *leitmotiv* de la obra. El miedo y la inquietud lo caracterizan, combinándose con declamaciones de índole escatológica que se funden con la decadente atmósfera que les rodea.

Otro de los elementos relevantes de *Los niños perdidos* es la metateatralidad: teatro dentro del teatro, juegos inter-ficticios o meta-ficticios. Efectivamente, los niños juegan a crear pequeños teatrillos, bien de títeres o marionetas, bien representaciones en las que ellos mismos actúan. Así, Cucachica, que ya siempre aparece «cubierto por una sábana sucia»⁴ (41), se disfrazará de San Judas Tadeo, el santo de los milagros o, como él mismo se auto-declara, «patrón de los imposibles» (70). En otra ocasión, aparecerá «vestido con un hábito negro y un enorme cirio» en el que ellos denominan el «juego de las procesiones» (99). En tercer lugar, lo encontramos vestido «barrocamente de Santa», haciéndose llamar «Santa

³ El automatismo del personaje de Cuca en lo que respecta a la repetición en sus diálogos recuerda sobremedida al personaje de Juan de El señor de Pigmalión, de Jacinto Grau.

⁴ La sábana blanca, personificación de la imagen tradicional de fantasma, podría convertirse en una premonición del final de la obra.

Teresita del Niño Jesús». Por último, en otra acotación se nos advierte de que adopta «las posturas de la Virgen de los Dolores» (2010: 103-105). El automatismo de su personalidad, en definitiva, dialoga con su capacidad *actoral* y todas estas máscaras o disfraces poseen una interpretación simbólica. En primera instancia, el hecho de que siempre vaya cubierto por una sábana nos transmite la idea de *fantasma*. En segundo lugar, el Santo de los Milagros presta relación con la figura de la Sor y con el paradero de los niños en ese orfanato. En tercer lugar, los disfraces recurrentes del clero abogan por demostrar el férreo fanatismo religioso de la época, así como el adoctrinamiento llevado a cabo por el régimen franquista desde los más jóvenes. Por último, la figura de Santa Teresa como figura redentora o intento de ello y las posturas de la Virgen de los Dolores, nombre parlante en consonancia con la situación presente de los muchachos.

[...] los contenidos de religión llenan cinco páginas de los cuestionarios franquistas; en los anteriores, siete. La lista de oraciones memorizables y demás contenidos catequísticos son prácticamente iguales. El franquismo no catolizó la escuela: la «recatolizó», la devolvió donde siempre estuvo, en un país tradicionalmente dominado por la alianza del trono y el altar (Navarro Saladrinas, 1989: 170).

Cuca es el más inocente de los niños, probablemente por ser el más pequeño y, por ende, el más frágil emocionalmente; de ahí que aparezca constantemente acurrucado en los brazos de Tuso, quien le profesa cariño, cuidados y afectos incondicionales. Precisamente por tal razón, será el último en salir de aquella habitación, el último en despedirse de Tuso y el personaje que cierre la obra.

Cuando oye los aviones, dirá que son los alemanes; relatará sus experiencias en el tren, siendo este uno de los discursos más trascendentales de toda la obra, por ser símbolo de una época —la posguerra— y representación del *trauma* español frente a la dictadura:

CUCA.— Y el tren seguía su marcha. Dos sardinas y un vaso de agua. Cham-cham-cham. Vagones de dos pisos, llenos de paja con caca de cerdo. [...] Y mi mamá gritaba: «Mi niño, mi niño, que no se lleven a mi niño». Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Para subir al piso de arriba había que pisotear a los de abajo, porque no teníamos escalera ni nada de nada. Algunos estaban tan malitos que ni se quejaban. Ni siquiera decían nada cuando los de arriba hacíamos pis y les caían los meaos encima desde las grietas de las tablas. [...] Gritábamos tanto que no se podía ni dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días ya gritábamos menos. Y la voz de mi mamá me sonaba más fuerte en la cabeza: «¡Mi niño, mi niño! ¿Dónde se llevan a mi niño?». Y pasaban los días, y no llegábamos a ninguna parte. [...] Y entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo: «¡Qué mal huele!» y dijimos: «Es que se han muerto unos niños». [...] Y yo echaba mucho de menos a mi mamá, y a la tía Mariló, [...] pero,

sobre todo, a mi mamá. Y todo el día dando la tabarra: «Y mi mamá ¿dónde está mi mamá? Antes estaba todo el día con ella y me cantaba la canción del muñeco Pimpón». Y los otros, los más mayores, me gritaban: «Vale ya, *pesao*, que los demás también tenemos mamá y no estamos todo el día con la murga». [...] Y el tren llegó a una estación, y nos metieron en camiones a todos, como si fuésemos las sardinas de la lata. [...] Y llegamos aquí, y me cortaron el pelo y no he vuelto a ver a mi mamá. Y, como me puse muy pesado, una monja me dijo: «¿Tu mamá? A ésa la han fusilado porque era una roja muy malísima». Entonces me hice pis, y me dieron una paliza por guarro, y como todas las noches me meo en la cama, me pusieron la sábana con los meaos por encima y me encerraron en este desván, solito y a oscuras, para ver si se me pasaba. Pero no. Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló [...] Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo, y que se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá (80-83).

Como puede observarse, se trata de una confesión cruenta, dolorosa y traumática, cártica si atendemos a que tales palabras son pronunciadas por un niño inocente, por lo cual no es menos sobrecogedora su acotación inmediata: «Los niños se han quedado un poco tristes. Jugar a los trenes no ha sido una buena idea» (2010: 83). Cuca describe cómo lo separaron de los brazos de su madre, que lloraba desconsolada; cómo los trenes iban repletos de republicanos detenidos por los soldados del régimen; el olor putrefacto y nauseabundo del vagón por las continuadas muertes de los apresados; las complejidades para respirar debido al agobio por el exceso de recludos; las enfermedades, las muertes de niños y adultos, los gritos, la angustia, la lentitud del viaje, la sensación de detención del tiempo... relatado de la manera más inocente, más delicadamente infantil y, por ende, más pavorosa posible. De hecho, lo grotesco surge precisamente por el desequilibrio textual que se produce entre lo que se está contando y cómo se está contando: una de las descripciones más truculentas de la guerra desde la vista inocente y pura de un niño, una víctima traumatizada que ha conocido los estragos de la guerra de una forma tan dolorosamente directa.

Uno de los recursos estilísticos más frecuentes en la dramaturgia ripolliana es lo grotesco; heredado de las «pinturas negras» de Goya, de la literatura de Genette, del pensamiento freudiano o el esperpento de Valle-Inclán, Ripoll nos sumerge en un mundo de *pinturas negras* a partir de estos personajes humildes, desfavorecidos, marginales y marginados, al margen de la sociedad o sufridores de una miseria insostenible que se relaciona con la misma muerte. En este sentido, nuestra dramaturga acude a distintas técnicas teatrales que se vienen analizando: la persistencia de la memoria, el recuerdo frente al olvido, lo onírico o mundo de los sueños, las cavilaciones de índole surrealista, el dolor, la muerte, la violencia y la guerra... todo ello inmerso en tal atmósfera grotesca que convierte el drama en un cuadro grotesco, deformado, trágico. Así, sostiene Isabelle Reck, «la estética del gro-

tesco es la vía privilegiada por ese teatro de denuncia y reivindicación, y las autoras echan mano de todos los recursos que brinda para hacer un teatro capaz de ofrecer una visión distanciada del mundo trágico» (Reck, 2012: 58).

En el discurso de Cuca también se expone, de manera soslayada pero pertinente, el paradero de las madres de esos niños muertos: las cárceles de mujeres republicanas o sospechosas de ideología izquierdista, como es el caso de muchas madres de estos críos: «¿Tu mamá? A esa la han fusilado porque era una roja muy malísima» (83). En muchas ocasiones, eran encarcelados juntos, pero el mal acondicionamiento de las cárceles provocaba las muertes de los hijos, así como de las madres.

En lo que se refiere a este espacio nauseabundo de los trenes, la constante alusión a determinados excrementos puede derivar en un símbolo: parafraseando a Cirlot (1997: 207), los excrementos están ligados a representar la transmutación de lo carente de valor, esto es, de lo más ínfimo, a lo más elevado; el alma de los niños sería aquel elemento elevado, puro, sagrado, mientras que los elementos escatológicos son la ruindad y miseria en la que se ven envueltos debido al conflicto.

En esta línea, volviendo al personaje de Lázaro, este también nos introduce en un recuerdo espeluznante, macabro y, una vez más, catárticamente doloroso ante la visión de un niño: «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...» (100). Al igual que esa visión vanguardista de Dámaso Alonso en «Insomnio» (Hijos de la ira), esa ciudad plagada de cadáveres y olor putrefacto alerta a este niño, que relata su traumática experiencia. Seguidamente, da cuenta de cómo acabó con las monjas y cómo estas cambiaron continuamente su nombre: «en uno me pusieron Sánchez Pérez, en otro Magro Hermosilla [...] y aquí, para abreviar, Expósito» (101); el constante cambio de identidad, la progresiva pérdida o desconocimiento de sus orígenes y el relato de una vida condenada a la imposibilidad de medro recuerda sobremanera a los pícaros siglodoristas, muchos de los cuales también eran nominados como expósitos, sinónimo de *huérfanos*, *entregados* o *abandonados*.

Finalmente, y a pesar de ser el protagonista de esta historia, la intervención de Tuso es aún más tardía que la de Cuca; escondido en el armario ante el pánico que le infunde la Sor, aparecerá una vez esta se haya ido. Paradójicamente, si habíamos comentado ya el tipo de máscaras de Cuca, Tuso es quien asume la interpretación de la Sor: «No quiero jugar más. Que se vista otro, que se pasa mucho miedo» (58). Al igual que el personaje anterior, con

quien tantas características comparte, es algo autómatas en la repetición de intervenciones. No obstante, su particularidad más importante es que no es un niño: es, explicado en la acotación, un «deficiente de unos cincuenta años» (57), quien informa de haber sido monaguillo⁵ en su juventud. En este sentido, cantará algunas canciones religiosas una vez confiese que le dan pavor los himnos de la Falange, que tan alegremente cantan Lázaro y el Marqués. De hecho, en esta escena, Tuso se presentará «nervioso, agitado. La canción le trastorna, le recuerda cosas que no quiere» (64-65). De la misma forma, en lo que respecta a su visión religiosa de la vida, comenta que «el infierno no existe. Se lo inventan los mayores para darnos miedo, que lo sé yo, que para eso he sido monaguillo» (62). En conclusión, pese a su edad, su mentalidad es igual a la de aquellos con los que habita. Una de las confesiones más dolorosas de este personaje será el relato en el que unos falangistas lo «tiraron al río desde el puente» (77), motivo por el cual le «trajeron aquí, para cuidar[le]» (78). También apunta que no tiene padres y que la Sor murió «al despeñarse por la escalera», reconociendo él haberla matado (109-115). Como ya he anticipado, es el elemento clave de significación de la obra.

Una vez hemos caracterizado los personajes habitantes del desván, debemos analizar aquel ajeno a este ambiente fantasmagórico y espeluznante, que parece provenir de una realidad exterior, de un mundo paralelo: la Sor. Es la mujer encargada de controlar a estos niños, de servirles comida, etc., la representación de aquellas mujeres falangistas —«Algunas eran voluntarias —socializadas progresivamente en las ramas femeninas de Falange— y otras, sometidas a una disciplina estricta, trabajaron de manera obligatoria en el marco del Servicio Social» (Cenarro Lagunas, 2010: 72)— cuya labor fue adoctrinar a las nuevas generaciones en aras de inculcar la ideología franquista y abolir cualquier atisbo de *deslealtad* (esto es, fidelidad a la destruida República).

La monja dispone de cuatro intervenciones, en los dos primeros cuadros. En la primera, a través de un lenguaje cínicamente amable, escalofriante, ofrece a los niños la comida, pero siempre acompañado de una sentencia: se refiere a ellos como *condenados*, lo cual suele repetir en estructuras nominales trimembres⁶. Otro aspecto a señalar —siendo otro de los

⁵ Como documenta acertadamente Navarro Saladrinas (1989: 170), citado anteriormente, Ripoll refleja con especial delicadeza ese proceso de «re-catolización» de la Nueva España de Franco, inculcada desde los más jóvenes. Estos jóvenes constituían la propaganda del régimen en su proyecto de alianza trono-altar.

⁶ Resulta archisabida las connotaciones del número tres: «Síntesis espiritual. Fórmula de cada uno de los mundos creados. Resolución del conflicto planteado por el dualismo. [Símbolo] de la Trinidad» (Cirlot, 1997: 336).

recursos más recurrentes de la autora⁷ — es la ceguera: la Sor es ciega y, de alguna manera, también se muestra autómatas; de hecho, procede a una *desconexión* como si de un muñeco se tratara: «Poco a poco va quedándose paralizada, como sin cuerda, con los ojos vacíos, huecos...» (42). Chevalier apunta que al ciego posee visiones «de otro mundo [...] se lo considera menos como lisiado que como extranjero» (2015: 281). Por otro lado, se autodetermina una mujer expurgada de su original pecado:

[...] 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. Ja. Total, para lo que hay que ver... Bendito tracoma, enviado por Dios, que me hizo ver con los ojos del espíritu, con los ojos del alma, y me cegó de los perniciosos ojos de la cara... (53-54).

Su segunda intervención es la clave simbólica del franquismo en esta obra. Si ya les había condenado en su primer discurso, ahora se torna más violento, más sangrante y demolidor: «Salvajes, que estáis sin civilizar. ¡Desagradecidos! [...] ¡Cómo se nota que venís de donde venís! ¡Satanases! ¡Desgraciados! ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] ¡Zape⁸, asquerosos!» (45). Por supuesto, se refiere a la sangre republicana de sus padres, de ahí la crítica feroz a los muchachos: sus travesuras o desobediencias tienen como motivo su *mala* educación, en otras palabras, proceder de padres de ideología republicana: «todos ellos, cautivos de los vencedores y etiquetados como hijos de rojos debieron pasar por un largo proceso de reeducación que los convirtiera en fieles y dóciles súbditos del Nuevo Estado», explica Rosa María Aragüés Estragués (2011: 171-172).

Toda esta cólera va caricaturizándose, tornándose grotesca, espeluznante, incluso su aparición en las acotaciones. Así, en un siguiente cuadro, «con voz cavernosa y aterradora» (52), amenaza a los niños diciéndoles que «puede olerlos»: se ha procedido a la animalización o primitivismo de la Sor que, cual animal cazador, husmea en busca de su presa; de hecho, la mujer también animaliza a los niños: «os siento culebrear por el fango» (52), convirtiendo el desván en un terreno salvaje, una jungla, donde el depredador inicia su rastreo. Prosigue con el discurso anterior:

⁷ En *Donde el bosque se espesa*, la protagonista también es ciega. Ripoll concibe la incapacidad de visión como la posibilidad de ver aquello no perceptible con los sentidos, manchados de las impurezas de este mundo. Se trata de la capacidad de observar lo no material, lo no sensitivo.

⁸ DLE: «para ahuyentar a los gatos, para manifestar extrañeza o miedo al enterarse de un daño ocurrido o para denotar el propósito de no exponerse a un riesgo que amenace».

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... (53).

Con tal maestría, Laila Ripoll introduce este discurso de ferviente fanatismo religioso, tan frecuente en la época, injuriando a los vencidos sus malas creencias, llegando a ser equiparables con los nazis frente a los judíos. Así, determina su sentencia: «Allí estaréis quemándoos eternamente, sin morir jamás, porque la justicia de Dios así lo exige. Ja. No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe. [...] Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres» (53). La sentencia de la *sangre corrompida* continúa en su amenaza.

Otro aspecto interesante en este monólogo es su identidad previa a la conversión. Antes de tomar los hábitos, esta mujer se llamaba Mari Carmen, nombre idiosincráticamente español que pretende olvidar: «Mari Carmen ha muerto, ahora soy sor Resurrección del Señor» (54), mutilando su antiguo yo para dar paso a la monja devota, fanáticamente cristiana y falangista. Una mujer que reniega definitivamente de su herencia, de su determinismo biológico y social, sirva el anacronismo decimonónico. Es la reticencia de sus orígenes en aras de una nueva personalidad, forjada en el Nuevo Estado.

Su nueva personalidad porta un símbolo: el bastón. Al igual que la Bernarda Alba de Federico García Lorca, la Sor va siempre acompañada de ese icono de poder y autoridad y, complementario a estos términos, violencia y represión. Efectivamente, en más de una ocasión el Marqués es agredido con su bastón de mando. Al final, Lázaro le arrebatará dicho elemento opresivo, «signo de la autoridad legítima» (Chevalier, 2015: 182).

Si ya habíamos distinguido esos dos espacios dramáticos separados por la puerta por la que aparece la Sor, Las Voces sería el elemento más externo de toda la obra. Otro de los recursos dramáticos de la dramaturga es el de las voces anónimas, ecos incorpóreos que, junto con estruendos y ruidos lejanos y terroríficos, intensifican la tensión dramática.

Ya hemos analizado que los niños, en determinadas escenas, escuchan unos aviones lejanos —que identifican con los alemanes, lo cual puede darnos la pista cronológica de estar situados entre 1939-1945, Segunda Guerra Mundial— y unas voces difusas, que pronuncian un discurso inconexo de enunciados arbitrarios pero todos referentes a la situación bélica. Madres que llaman a sus hijos. Soldados que piden enfermeras. Muertos.

3. Final dramático y conclusiones

En la última escena, Tuso revela la verdad, tanto a sus amigos como al espectador: es el único vivo, el resto son personajes producto de su mente. Tuso mató a la monja después de que esta matara al resto de los niños. A partir de este desvelamiento, se comprende todo lo escenificado hasta el momento: el espacio, el tiempo y los personajes no son más que alucinaciones de un hombre con problemas mentales, unos «espectros» —término empleado en alguna acotación— que evidencian un trauma histórico como es el de la Guerra Civil española; el maltrato al que fue sometida la población de ideología republicana; el fanatismo religioso que, en demasiadas ocasiones, condujo a asesinar en nombre de la Iglesia o la labor de las falangistas en los orfanatos son los ejes temáticos y estéticos de la pieza. Los personajes de Ripoll, son, pues, *muertos vivientes* del gran trauma español que es la dictadura.

Efectivamente, fueron muchos *los niños perdidos* a lo largo de cuarenta años de dictadura, y no se limita únicamente al régimen; dichos niños, en la obra de Ripoll, son fantasmas, habitables en un no-tiempo y un no-espacio que es nuestra memoria. El lector o espectador atento debería haber vaticinado este final, pues la autora ha ido introduciendo —con absoluta maestría dramática— una serie de símbolos que, además de aportarnos el contexto de una época concreta, la posguerra, también nos advierten de lo fantasmagórico y fantasioso. La memoria, así, constituye el eje de la trama, pues todos los personajes existen gracias y a través de ella.

Son muchos los elementos con los que da cuenta del adoctrinamiento y del maltrato. Si ya el espacio venía representándose decadente, miserable y abandonado, el no-tiempo o la detención del mismo supone otra clave interpretativa. En lo que a la religión se refiere, desde la primera acotación hemos visto representado una serie de «santos a las que les falta un ojo o alguna mano», un «crucificado sin cruz» o los disfraces de Cucachica y Tuso. Resulta macabra la visión retrógrada, inmoral, sectaria, violenta y deshumanizada que se representa de la Iglesia. En esta línea, esta obra está estrechamente relacionada con el documental *Los niños perdidos del franquismo*⁹ (2002). En este, declaraciones de ciertas mujeres sufridoras de estos hospicios retratan a las monjas de una manera militarizada, automáticamente violenta comparables con el personaje ya analizado de Laila Ripoll; había monjas buenas, pero también monjas *crueles*, a las cuales los testigos equiparan con la Guardia Civil.

⁹ Véase URL en «Referencias bibliográficas».

Asimismo, está documentado como hecho real las apariciones de Cucachica con sábanas meadas de su propia orina. Otra de las mujeres testigo confiesa: «las monjas me ponían la sábana en la cabeza. Me hacían de pasar por el comedor de los niños a que me diera más vergüenza, con la sábana» (min. 38). Por otro lado, el grave problema de la identidad, uno de los asuntos que más preocupa a nuestra dramaturga, es también testimonio de una de las épocas más deplorables de nuestro país, la posguerra: el desconocimiento de sus orígenes, el continuo cambio de nombres o la problemática de las fosas comunes. La pérdida de identidad, el primitivismo de los líderes y el animalismo o la animalización de sus víctimas..., todo ello, a pesar del vaivén realidad/ficción del teatro, no dejan de ser hechos históricos. En la posguerra, así, fueron muchos *los niños* que perdieron su identidad, muchos *los perdidos* que, en la actualidad, aún no pueden concederse la veracidad o certidumbre de su existencia.

En la relación de la Iglesia y el paradero de estos niños, se ha estudiado minuciosamente otro elemento muy significativo: los teatrillos. En una de estas escenas de representación, si ya habíamos visto Cristos mutilados, ahora aparece una «muñeca de porcelana calva y medio rota, vestida rústicamente con camisa azul y boina roja» (67). En un significado invertido, esas muñecas mutiladas o sucias serían una especie de metáfora de «cadáveres de niños exterminados por bombas u otras fuerzas destructivas» (Cirlot, 1997: 323). Y, analizando el traje, era la vestimenta de aquellas mujeres cuya labor estaba emparentada con cualquier institución del franquismo; en los desfiles, las mujeres de la Sección Femenina, lideradas por Pilar Primo de Rivera¹⁰, llevaban esta indumentaria para saludar al Régimen. Una vez más, queda latente el constante aleccionamiento con los niños, ya por la Iglesia ya por la Patria, que eran inseparables como el trono y el altar en la Edad Media.

Por último, para concluir el mensaje de Laila Ripoll en consonancia con el documental, otra de las dolorosas declaraciones de supervivientes de este periodo me permiten cerrar el presente artículo:

El perdón no, pero cambiar la justicia sí. [...] El perdón ya no me da mi nombre, el perdón no me dice cuántos años tengo [...] pero sin embargo que las cosas cambien sí. Con cuarenta años de dictadura y veinticinco de democracia, que todavía no se sepa absolutamente nada de lo que pasó [...] Cuando alguien quiere que la memoria perdure, la memoria está ahí. No tiene más que preguntar...

¹⁰ Recuérdense las palabras de Lázaro sobre la dirigente de la Sección Femenina: «la señora Inspectora de la Sección Femenina no es mala» (59).

El cambio de justicia solicitado por estas víctimas conlleva un ejercicio de memoria, así como el cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica. Ripoll, junto a otros dramaturgos actuales, hacen uso del teatro para combatir contra el olvido. El teatro, en definitiva, se convierte en un espacio decisivo para la *memoria*. Como se ha comentado, no es la única obra¹¹ en la cual la dramaturga se sirve de la Historia de la Guerra Civil para sus creaciones: *El triángulo azul* es un drama en la misma línea que el recién estudiado, pero sus protagonistas son los republicanos trasladados al campo de concentración de Mauthausen. De nuevo, un testimonio cruento donde realidad y ficción, Historia y Literatura, se funden en una intencionalidad moral clara: la memoria como elemento terapéutico para la nación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, Rosa María (2011): «En el infierno de predicadores. Los niños cautivos», *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, pp. 171-193.
- AVILÉS DIZ, Jorge (2016): «La Trilogía de la memoria: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll», *Hispanic Research Journal*, 17, 4, pp. 339-355.
- BELIS, Ricard y Montse Armengou (2002): *Els nens perduts del franquisme*, Asesor Histórico Ricard Vinyes, Producción Muntsa Tarrés. Disponible en línea: [\[https://www.youtube.com/watch?v=0W5M5Q9MezY\]](https://www.youtube.com/watch?v=0W5M5Q9MezY) (08/04/2020).
- CENARRO LAGUNAS, Ángela (2005): «Pronatalisme, reeducació i disciplina: els projectes mèdics i pedagògics a Auxilio Social (1937-1940)», *Recerques: història, economia, cultura*, 50, pp. 57-78.
- (2010): «Historia y memoria del Auxilio Social de Falange», *Pliegos de Yuste: Revista de cultura, ciencia y pensamiento europeo*, 11-12, pp. 71-74.
- (2012): «Entre la regeneración y la punición: el modelo educativo en el Auxilio Social falangista», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 20, pp. 47-66.
- CHEVALIER, Jean, dir. (2015): *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2014): «Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria», *Brunal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, 2, 2, pp. 87-107.

¹¹ *Los niños perdidos* es una de las tres obras de su *Trilogía de la memoria*, junto a *Atra Bilis* (2001) y *Santa Perpetua* (2011); dicha trilogía ha sido estudiada por Avilés Diz (2016).

- LOBOS MARTÍNEZ, Macarena Paz (2019): «ROAS, David (ed.) (2017). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. De David Roas (ed.)» (reseña), *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 13, pp. 631-635.
- NAVARRO SALADRINAS, Ramón (1989): «El franquismo, la escuela y el maestro: 1936-1975», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria Salamanca*, 8, pp. 167-181.
- RECK, Isabelle (2012): «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *Revista Signa*, 21, pp. 55-84.
- RIPOLL, Laila (2010): *Los niños perdidos*, intr. M.^a Francisca Vilches de Frutos, Oviedo, KRK Ediciones.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laetia (2013): «Monólogos a dos voces: *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll», *Cuaderno de investigación filológica*, 39, pp. 63-76.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2007): «El humor en la literatura infantil del franquismo», *Anales de Literatura Española*, 19, pp. 237-251.
- SOUTO, Luz C. (2014): «Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 3, pp. 71-96.