Fragmentarismo y traumas de 'los cinco sentidos' en *Los niños perdidos* de Laila Ripoll

Marisa RUSSO
Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumen

El propósito del presente artículo es analizar, a partir del fragmentarismo estructural y lingüístico que desmoronan la concepción lineal de tiempo y espacio, los diferentes tipos de traumas que sufrieron los niños perdidos, no solo el trauma verbal que selló la psique de los infantes, sino también aquellos traumas originados por los cinco sentidos que, sin duda alguna, afectaron a las víctimas. Con *Los niños perdidos* (2005) Laila Ripoll desentierra uno de los episodios más dolorosos y tristes de la historia de la Guerra Civil, es decir, el de los niños encerrados en orfanatos, empuñando como arma la memoria traumática de infantes para convertirla en memoria colectiva.

Palabras clave: Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, trauma infantil, fragmentarismo, memoria histórica.

Abstract

This paper analyses the different types of traumas suffered by 'los niños perdidos', not only the verbal trauma, but also those related to the five senses, that shaked and terrified children's mental health. Starting from a structural and linguistic fragmentarism, that breaks down the linear conception of time and space, Laila Ripoll's *Los niños perdidos* (2005) digs up one of the most painful and unhappy moments of Spanish Civil War History, that is children confined in orphanages, turning children's traumatic memory into collective memory.

Keywords: Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, Childhood Trauma, Fragmentarism, Historical Memory.

INTRODUCCIÓN

Los niños perdidos[1] (2005), que pertenece junto con *Atra bilis* (2000) y *Santa Perpetua* (2010) a la *Trilogía de la memoria*, constituye la primera obra teatral escrita y puesta en escena por una dramaturga en la que se denuncia uno de los episodios más tristes y dolorosos de la Guerra Civil española silenciado hasta tiempos recientes: el de los niños perdidos. Con su obra Laila Ripoll quiere hacer justicia de todos aquellos niños de padres desafectos al Régimen que, con la colaboración permisiva de la Iglesia Católica,

[1] Para el análisis que se llevará a cabo a lo largo de este trabajo se hace referencia al texto teatral incluido en la antología *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011), edición coordinada por Raquel García-Pascual.

fueron arrancados de sus familias 'rojas' como una estrategia política de mejora de la raza. Los cuatro protagonistas, Tuso, Lázaro, Marqués y Cucachica, dan voz a miles de huérfanos que no tuvieron la oportunidad de contar su versión como víctimas de una matanza y fueron reeducados en los valores del Régimen y de la violenta institución católica que "los convirtiera[n] en fieles y dóciles súbditos del Nuevo Estado" (Aragüés Estragués, 2011: 171-172).

Caracterizada por una estructura y un lenguaje fragmentado que reflejan las grietas psíquicas y la memoria tachada de esos infantes maltratados física y psicológicamente, la pieza intenta recuperar y transmitir al público la memoria histórica escondida y enterrada durante décadas, para enseñar tanto las cicatrices que la tragedia de la guerra dejó en la piel de los que la vivieron en primera persona, como los consecuentes traumas que los sobrevivientes debieron llevar consigo hasta sus últimos días. El objetivo de este trabajo será, pues, analizar los diferentes tipos de traumas que sufrieron los cuatro protagonistas: no solo el trauma verbal que afectó a la psique de los infantes, mediante el lenguaje atemorizador y despreciativo empleado por la figura religiosa de la Sor, sino también aquellos traumas padecidos a través de los cinco sentidos que, sin cuestión alguna, condicionaron a las víctimas.

En primer lugar, haremos hincapié en el fragmentarismo que caracteriza la obra elegida, para destacar cómo la estructura y el lenguaje fragmentado logran instantes de alta tensión que, del mismo modo, desarman la concepción lineal de tiempo y de espacio. Esto permitirá focalizar la atención en los traumas de 'los cinco sentidos' que los cuatro niños perdidos sufrieron en uno de los orfanatos gestionados por instituciones como el Auxilio Social (Avilés Diz, 2012: 245). Al escribir este libreto, Laila Ripoll se inspiró en *Els nens perduts del franquisme*, documental dirigido por Montse Armengou, Ricard Belis y Mireia Pigrau que fue emitido a principios de 2002 en el programa *30 Minuts* de la televisión de Catalunya (Souto, 2014b). Los periodistas que coordinaron este documental lograron encontrar testimonios femeninos y de niños encarcelados gracias a la ayuda del historiador Ricard Vinyes, quien estaba investigando, en aquellos años, sobre mujeres en las cárceles franquistas (Souto, 2013).

Por lo tanto, el título de la pieza hace referencia directa al documental, subrayando que esos infantes fueron "perdidos porque muchos murieron en los trenes de mercancías que los trasladaban desde campos de concentración a cárceles […]. Perdidos porque la educación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres querían para ellos" (Souto, 2014b: 74).

EL FRAGMENTARISMO EN *LOS NIÑOS PERDIDOS* DE LAILA RIPOLL

El inquieto ritmo de recuerdos traumáticos, miedos, disfraces y juegos metateatrales definen el fragmentarismo de la pieza de Laila Ripoll, caracterizada por una estructura y un lenguaje que reflejan la inestabilidad y la fragilidad de una mente humana, cuyas facultades mentales están paralizadas a causa de acontecimientos impactantes. El desorden, que nace de la incertidumbre y de la imposibilidad de narrar *in toto* los sucesos de los cuatro protagonistas, supone una estructura no lineal, con

"constantes alteraciones espacio-temporales, que responden a las categorías de la memoria y no a las del relato convencional estructurado según la tradición retórica clásica" (Pérez-Rasilla, 2009: 148). Si bien el texto, que empieza *in medias res*, se presenta como un acto único, hay dos momentos a lo largo de la pieza en los que se reproducen elementos auditivos, como estallidos de bombas y gritos humanos, que determinan un cambio de tópico.

De hecho, la primera parte está construida alrededor de una serie de juegos de roles mediante la cual los cuatro niños perdidos se convierten, por un lado, en las voces relatoras de la atmósfera de terror que se instauró en España después de la Guerra Civil tras el triunfo de los nacionales y, por otro, en la única herramienta para tolerar los recuerdos angustiantes e intentar olvidar la crueldad de la Sor (Reck, 2012). En la segunda parte, en cambio, la dramaturga hace memoria a través del recuerdo de los traumas que padecieron Tuso y sus compañeros, pasando a contemplar la guerra como "una herida en la memoria colectiva española ocasionada por las dimensiones que alcanzó el conflicto bélico y la magnitud de sufrimiento que generó" (Moreno Nuño, 2006: 19-20). Es más, esta segunda sección se cierra con la revelación de la muerte de Cucachica, de Marqués y de Lázaro por parte de la Sor y de cómo Tuso se venga de la monja homicida de sus amigos, provocando, pues, que "las emociones asociadas con el pasado aciago lleguen a desbordale" (Guzmán, 2012: 3) y, por tanto, a desestabilizarlo emotivamente.

Por último, el desenlace representa la fase de elaboración del trauma, de reflexión sobre todo lo que pasó en el desván, único espacio de la puesta en escena, y de la consiguiente liberación de ese pasado traumático. El intento de olvidar por parte de Tuso y de los demás huérfanos es evidente desde las escenas iniciales de la obra, cuando se alternan momentos cómico-humorísticos con episodios de máxima tensión emotiva. Este juego de alternancia entre lo cómico y lo trágico otorga a la pieza un doble nivel de significación: lo que para los niños no es más que un juego con el que evadirse de la realidad que les rodea, para el público constituirá la denuncia de la violencia, del maltrato corporal y emocional y de las condiciones inhumanas en las que vivieron estas criaturas en los albergues franquistas. Todo eso es posible a través de la entrada en escena de la Sor, que, como el espectador descubrirá, se trata de una personalidad asumida por el único personaje vivo, es decir Tuso, "un deficiente de unos cincuenta años" (Ripoll, 2011: 266), quien se disfraza imitando los gestos y la conducta de la monja. Ella es un personaje que, como los demás, existe exclusivamente en su cabeza, que puede tomar vida solamente gracias a la imaginación de Tuso, pero que, al mismo tiempo, está condenada a estar fuera de la escena porque los tres niños y el público no pueden percibir su presencia, ya que es el fruto del permanente choque emocional del único superviviente.

La monja es, además, emblema de la política de represión xenófoba y de terror promovida por los responsables de los centros del Auxilio Social, una fanática religiosa cuyo discurso "referencial de lo satánico o lo diabólico" (Avilés Diz, 2012: 248) condena la sangre 'corrompida e infecta' de los derrotados, como destaca el siguiente monólogo:

> 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 heredados de vuestros progenitores los siete pecados capitales. Y en las llamas del infierno os habéis de condenar. […] Allí estaréis quemándoos eternamente, sin morir jamás, porque la justicia de Dios así lo exige. Ja. No habéis sabido vencer a la sangre que os corrompe. No habéis aprendido nada en todo este tiempo. Lástima de dinero gastado. Mejor hubiera sido haber acabado con vosotros 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! (Ripoll, 2011: 261-262)

Ecos sumamente angustiantes se vislumbran también en los juegos de roles puestos en escena por los huérfanos y en la *mise en abyme* del teatrillo de guiñol. Con estas escenificaciones trasmitidas por los niños, Laila Ripoll revela los nombres históricos vinculados a las expropiaciones, mencionando, por ejemplo, a la 'Alpiste', a la señorita María Helena y a la famosa señorita Veneno quien, en palabras de Juana Doña, era "temida por las reclusas, pero también por sus compañeras" (Souto, 2014a: 57-58) por sus métodos primitivos y crueles.

Sin embargo, lo más terrible es que las sentencias que los condenaron salen de las propias voces de los cuatro protagonistas. Ellos perpetúan la escena de sus maltratos como se puede ver en el teatrillo de títeres donde Lázaro, imitando la voz de la 'educadora', declara:

> LÁZARO.- 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 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 la vida. (Ripoll, 2011: 275)

A esos momentos tragicómicos, donde aflora, por un lado, el divertimiento de esas voces inocentes, y, por otro, el trastorno del pobre Tuso al oír la 'Canción de falange' que Cuca y Marqués cantan "con mucha maldad, sabiendo perfectamente lo que va a provocar" (271), se contraponen los traumas padecidos por las cuatro criaturas que, como destaca Alison Guzmán, "desata[n] un paroxismo incontrolable entre ellos" (2012: 3).

"*Sonido de aviones. Los niños quedan paralizados. El sonido se acerca peligrosamente*" (278): esa didascalia abre la segunda parte de la puesta en escena, donde el público se enfrenta a las diferentes lesiones psíquicas que sufrieron los niños perdidos. Es más, al relato de la violencia física y psicológica de los infantes se le yuxtapone el intento de supresión por parte de Tuso del recuerdo de la matanza de sus pequeños compañeros y del asesinato de la monja. Ahora el espectador descubre que los 'pasos terroríficos' que se detenían en la puerta y la respiración 'rabiosa, agitada' pertenecen al fantasma de la Sor que "desde que pasó lo que pasó" (291) nadie la ha vuelto a ver, puesto que "[...] está muerta. Si no estuviera muerta habría entrado. No puede pasar porque está muerta" (291). Solo en la última parte, que se abre con la siguiente acotación "*Las voces se pierden, los aviones pasan de largo, los gritos, las carreras y los golpes en la puerta cesan… Sólo persiste el golpeteo machacón y rítmico del palo.*" (309), Tuso consigue elaborar su malestar, hasta despedirse de esas criaturas que seguían ocupando su imaginación:

LÁZARO.- Ya no eres de los nuestros, Tuso.
TUSO.- ¿Y me voy a quedar solito?
LÁZARO.- No lo sé. Abre la puerta.
TUSO.- No, que os marcháis.
MARQUÉS.- Abre la puerta.
CUCA.- Abre la puerta, Tuso.

(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.*) (313)

Es pertinente agregar, además, que las alteraciones mentales del sujeto que se enfrenta a situaciones de violencia extrema determinan el uso de formas lingüísticas que se ajustan al lenguaje infantil, caracterizado por una dicción pueril con errores morfológicos muy marcados, –citemos, a modo de ejemplo, "almóndrigas" (297), "inorante" (301) y "matoma" (304)–, y a tonos que pasan de la ternura a la tragedia, de las risas a los silencios y de la comicidad al terror (García Pascual, 2011). Lo que define también el lenguaje de los protagonistas es un estilo muy coloquial y anafórico que revela un clima angustioso al desarrollarse la historia. Piénsese, en concreto, en fragmentos de caos y delirio que se alternan con los relatos retrospectivos de los huérfanos:

MARQUÉS.- Yo vine en un vagón de primera, con restaurante y todo.
LÁZARO.- (Con sorna.) ¿Pero no te habían traído en coche?
MARQUÉS.- Pero eso fue luego.
CUCA.- Quiero ver a mi mamá.
LÁZARO.- Desde luego… es que eres más mentiroso…
MARQUÉS.- Y tú más…más…más…
CUCA.- ¡QUIERO VER A MI MAMÁ!
LÁZARO.- ¿Más qué, a ver listo? ¿Más qué?
CUCA.- ¡Mamáaaaa!
MARQUÉS.- Más…más…más… ¡Judeomasónico!
TUSO.- ¡Hala, lo que ha dicho!
LÁZARO.- Te has cagao.
MARQUÉS.- ¡Masón! ¡Judío! ¡Masón!
LÁZARO.- ¡Y tú un hijo de puta!
CUCA.- (A voz en grito.) ¡MAMÁAAAAAAA!!!! (Ripoll, 2011: 286-287)

Ese alboroto es una reminiscencia de situaciones traumáticas pasadas (Van der Kolk; Van der Hart, 1995: 163) que desencadenan en Tuso recuerdos traumáticos; las voces, los ruidos, los aullidos de los agonizantes, el 'Cara al sol', los rezos, son ecos fragmentados que afloran desde las grietas psíquicas del personaje enfermo y que anuncian destrucciones y catástrofes (Reck, 2012). De hecho, esos chillidos evocan súplicas imploradas –"Mi hijo, quiero ver a mi hijo" (Ripoll, 2011: 278)–, agresiones recibidas –"A este niño lo han matado a palos" (279)– y abusos psicológicos –"Al desván por meón; A tu padre lo han fusilado" (279)– que imposibilitaron al protagonista contar el horror vivido.

En *Los niños perdidos* el desarrollo de las diferentes acciones hace patente la desestructuración de la concepción habitual del tiempo y del espacio. En efecto, el eje cronológico versa en el solapamiento de una temporalidad dúplice, o sea el tiempo lineal

y fluido de Tuso, el único personaje vivo que imagina y recrea en el desván de su mente los fantasmas de los otros niños y cuya vida, por tanto, sigue su curso, y el tiempo inmutable de los infantes que, en cambio, "è fisso su un fermo-immagine riflesso di uno stato mentale traumatizzato, espressione della prospettiva del minorato" (Orazi, 2017: 258). Sin embargo, las dos vertientes cronológicas se irán superponiendo y mezclando hasta que el público se sienta enjaulado en el juego de planos temporales determinados en la cabeza de Tuso.

Si bien la puesta en escena elegida por Laila Ripoll cuenta con un solo espacio, esto es, el sobrado de un orfanato, un ambiente 'hiperreal', "cerrado y misterioso" (Montoya Medina, 2022: 129) con salida al exterior vedada por el miedo de los niños a la figura de la Sor, existe, no obstante, un 'fuera' que el espectador tampoco ve, pero que forma parte de la trama de la obra y es un 'otro espacio' contiguo, que complementa el del escenario. De hecho, el cincuentón es el único personaje que puede franquear el umbral e irse por el espacio extra-escénico, mientras que los fantasmas de los tres niños perdidos no pueden salir de la buhardilla, que coincide, en cambio, con la hiperrealidad cristalizada en la mente de Tuso, un lugar manipulado por su imaginación y que la audiencia descubrirá ser solo una proyección psíquica de los horrores de la Guerra Civil.

Cabe añadir, además, que a los espectros de los infantes les aterroriza aproximarse a la puerta, por no hablar de abrirla, "porque detrás de ella está la verdad" (Di Carlo, 2015: 22) y que, por eso, significaría para ellos "dejar de existir, saberse muertos, por lo cual se quedan jugando adentro" (22), mientras que para Tuso salir equivale a enfrentarse a ella, pero sin lograr aceptar la realidad y superar las antiguas heridas. Por tanto, la solución para intentar olvidar es, pues, quedarse aprisionado al pasado, en un mundo hecho de recuerdos oníricos y fantasmáticos.

Sin embargo, el único que anima Tuso a encararse a la monja y a abrir esa puerta, puesto que "[…] ella [la Sor] es como nosotros: aire, nada" (Ripoll, 2011: 312) y que sigue viviendo solo como objeto de su imaginación, es Lázaro. Junto con los otros dos infantes, él simboliza una de las tres pulsiones contrastantes del proceso de elaboración psíquica (Orazi, 2017) que el personaje superviviente experimenta. El pequeño Lázaro representa el choque con la realidad objetiva, quien se percata, además, de que solo Tuso en realidad se ha hecho mayor –"¿Y por eso tú te has hecho mayor y nosotros no?" (Ripoll, 2011: 310)–, mientras que Marqués, en cambio, encarna la resistencia a la represión del pasado –"Es todo mentira. Ya veréis cuando se entere mi madre y venga a buscarme. Ya veréis, ya. Os mandaré una postal desde Perpignan para que os chinchéis. Y nos iremos a la playa y me jartaré de helados y de otras exquisiteces. Ya veréis, ya" (311-312)–.

Por último, Cuca personifica la esfera irracional de Tuso, la parte más temerosa y pueril, cuyo discurso testimonia la fragilidad corporal y mental del cincuentón, quien al principio no se entera de lo sucedido y que solo al final toma conciencia de lo que realmente ocurrió.

LOS TRAUMAS INFANTILES DE 'LOS CINCO SENTIDOS'

En el purgatorio psíquico en el que se encuentran enjaulados tanto Tuso como los espíritus de los niños perdidos se pone de manifiesto el insistente retorno de los traumas (Caruth, 1995: 5) que estas almas inocentes tuvieron que vivir en primera persona. En la segunda sección de la pieza, de hecho, la dramaturga incluye monólogos con fuerte valor catártico para que el espectador entre en contacto con diferentes fragmentos de historias traumáticas que la Historia quiso ocultar.

El primer ejemplo lacerante está relacionado con el personaje de Tuso, quien explica su nerviosismo y pavor a los himnos de la Falange que tan alegremente cantan Lázaro y Marqués:

> TUSO.- Me tiraron al río desde el puente.
> LÁZARO.- ¿Qué?
> TUSO.- Que me tiraron al río desde el puente. Venían desfilando y cantando, muy elegantes, con sus uniformes y sus banderas, porque estaban celebrando no sé qué y yo quería desfilar y cantar con ellos. Pero como soy tonto y era pequeño, pues me agarraron por los pies y me tiraron al río y como no sé nadar… pues casi no lo cuento. Me salvaron unas señoras que pasaban por allí, que los llamaron borrachos y brutos y me sacaron y me dieron un café con leche y un suizo que estaba muy rico, y me trajeron aquí para que me cuidaran. […] Así que, cada vez que oigo esas canciones, me acuerdo de toda el agua que tragué y de lo que se reían y me pongo muy nervioso. (Ripoll, 2011: 281-282)

Ese recuerdo no solo permite conocer el motivo por el que Tuso fue recluido en el albergue, sino también cómo el contacto con el agua y el hecho de que estuvo a punto de ahogarse representan para él el fundamento que dio comienzo a su vida atormentada y de perpetuo padecimiento.

Sin embargo, a lo largo de la obra los cinco sentidos están todos inducidos a provocar en las víctimas evocaciones traumáticas de los años de la Guerra Civil. Los recuerdos autobiográficos están vinculados a acontecimientos que los cuatro huérfanos vieron, olieron y escucharon, a situaciones con las que entraron en contacto y hasta probaron en su propia piel, como le sucede a Tuso. Todo eso determinó la parálisis de la memoria de los niños fantasmas que, además, pasó a ser memoria traumática de cuya custodia y transmisión se responsabiliza el único superviviente. El recuerdo de Cucachica es, por ejemplo, uno de los testimonios que Tuso no consigue soltar, porque piensa tener la obligación de retener los recuerdos e incluso los traumas de los que fueron y que, por culpa de la Sor que los asesinó, ya no pueden ser. Es así que Cuca recuerda el hedor y los ruidos que caracterizaron su viaje en tren que llevarán a las pobres víctimas a cárceles, hospicios u orfanatos:

> 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. Llenos de plastas de vaca. Chaca – chaca – chaca – cham. Y mi mamá gritaba: "Mi niño, mi niño, que no se lleven a mi niño". […] 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. […] 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 entonces

> abrió la puerta una guardia civil y dijo "¡Qué mal huele!", y dijimos "Es que se han muerto unos niños". Y nos dieron una lata de sardinas. Y otro guardia dijo: "Son los del destacamento hospicio", y el primero dijo: "¡Qué barbaridad!", y sacó a los niños muertos y cerró la puerta. Así que, entre las cacas de vaca, las de los cerdos, las nuestras, nuestros pises, nuestros vomitaos y el pestazo que habían dejado los muertos, teníamos un olor que no había quien parara. (283-285)

El presente monólogo es una muestra, con referencias directas al documental *Els nens perduts del franquisme*[2], de lo que padecieron las víctimas del Auxilio Social, del trauma que tuvieron que sufrir al ser arrancadas de los brazos de sus madres. Los alaridos desesperados de las figuras maternas, el llanto de los otros niños, los rugidos de los guardias civiles producen angustia y desasosiego en Cucachica. Es más, el recuerdo de ser tratado peor que el ganado, al que eran destinados los trenes donde él viajó para llegar al asilo, representa la total deshumanización del ser humano que pierde cualquier cosa, hasta su última gota de dignidad. Al trauma 'auditivo' se le añade, además, el 'olfativo' por el tratamiento desconsiderado y vejatorio infligido a los infantes. Al leer la pieza, como sugiere el fragmento anterior, se perciben los olores desagradables y el hedor a orina y a excrementos mixto al tufo de muerte de criaturas inocentes, cuyo recuerdo condena el infante a momentos de congoja y de alucinamiento.

Cuca es, pues, "un personaje miedoso, débil emocional y psicológicamente" (García Villalba, 2020: 29), cuya mayor fobia es el aire, puesto que descubrimos que la Sor empujó al niño por la ventana provocando su muerte. Asimismo, el miedo de ascender al cielo es compensado con el paradójico deseo de ir al infierno "porque dan cocido y no hace frío" (Ripoll, 2011: 264). Lázaro, en cambio, es "la voz dirigente de lo que se dice o hace" (García Villalba, 2020: 28), un impertinente, listillo y maquinador, un neopícaro cuya vida, caracterizada por la imposibilidad de medro, el constante cambio de hogar y de nombre, –ahora es Lázaro Expósito, apellido asignado a los niños abandonados–, y la progresiva pérdida de sus orígenes, recuerda a sus antecedentes siglodoristas, *in primis* a Lazarillo de Tormes:

> 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. Pero las monjas nunca me quieren hacer caso, ni con lo del apellido, ni con lo de que soy de Badajoz, y me acaban poniendo el nombre que les de la gana. (Ripoll, 2011: 300)

Dicha práctica de cambiar los nombres a los miles de niños perdidos era muy habitual en los hospicios y albergues falangistas, ya que era una manera de eliminar las posibles influencias que los padres 'rojos' hubieran podido ejercer sobre sus hijos (García Villalba, 2020). Así, además, explica a sus compañeros cómo los falangistas detuvieron a sus padres y de cómo empezó su aventura picaresca:

---

[2] El documental *Els nens perduts del franquisme* está disponible en YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=zA3M-k-ckis&ab_channel=Jorge). Las imágenes descritas por Cuca remiten a los testimonios de Juana Doña y María Villanueva quienes, en la primera parte de la grabación (minutos 6.42-8.10) recuerdan el arduo viaje en los trenes de ganado.

> LÁZARO.- Era muy pequeño y un día les [a los padres] vinieron a buscar a casa unos falangistas y se los llevaron y no les volví a ver.
> TUSO.- ¿Nunca, nunca?
> LÁZARO.- Nunca. Como en Badajoz no teníamos más parientes, a mis hermanas se las llevaron unas monjas, y yo y mi hermano nos quedamos por ahí, por la calle, comiendo basuras y durmiendo en el portal, esperando a que volvieran mis padres.
> TUSO.- Jo, qué divertido. ¡Qué suerte!
> LÁZARO.- Había montones de muertos en las aceras y nos daba muchísimo miedo porque a alguno de los muertos los conocíamos. Luego les prendieron fuego con gasolina y olía muy mal, pero mis padres no volvían. Y así hasta que una vecina de casa me llevó al cuartelillo y me metieron en un tren y me llevaron a un asilo, luego a otro y luego a otro y luego a otro y luego aquí. (Ripoll, 2011: 299)

Lo que traumatiza a Lázaro es vivir en su propia piel el hambre y, sobre todo, el retener en la memoria el espectáculo aterrador que se presentó delante de sus ojos. Ver a las pilas de muertos quemados en las aceras, a las personas que llegó a conocer pero que ahora han fallecido es lo que determina su carácter insolente, travieso y bravucón, una personalidad aparentemente sólida y envalentonada que esconde heridas aún sangrientas.

Finalmente, encontramos al personaje de Marqués, un niño creído, aburguesado y cobarde, cuyo recuerdo se ahonda en el manjar que le preparaba su madre:

> LÁZARO.- No importa, [las lentejas] estarán asquerosas y llenas de bichos.
> MARQUÉS.- Y qué más da. Tengo un hambre…
> LÁZARO.- Piensa en otra cosa.
> MARQUÉS.- Mi madre hace unas lentejas… de rechupete. Con chorizo, morcilla, patatas…
> LÁZARO.- Anda ya…
> MARQUÉS.- Y de segundo almóndrigas en salsa.
> TUSO.- Jo, almóndrigas, qué ricas, yo no las he comido nunca.
> LÁZARO.- Toma, ni este.
> MARQUÉS.- ¿Tú, qué te crees? ¿Qué porque tú seas un muerto de hambre todos somos iguales?
> LÁZARO.- Todos, todos, no. Pero tú ¿a ver? Si tu madre tiene tanto dinero como para hacer lentejas con chorizo y almóndrigas, a ver ¿por qué estás aquí?
> MARQUÉS.- Porque sí.
> LÁZARO.- Porque sí no es una razón.
> MARQUÉS.- Pues, porque sí, porque desde que mi padre se tuvo que ir a Francia, mi madre está muy ocupada y por eso nos mandaron a mí y a mi hermano con las monjas. (297)

La alusión a los tiempos lejanos por parte de Marqués certifica su constante egocentrismo y debilidad relacionada con el recuerdo de la figura materna; de hecho, hasta el final él cree vivamente que su madre sigue con vida y que no lo abandonó. En su evocación del pasado, como en la de Lázaro, destaca la sobrevivencia física relacionada al pasar hambre, de esos banquetes opíparos que imperan en su imaginación y que ahora están reemplazados por "puré de vomitona" (297) y lentejas asquerosas y llenas de bichos.

Para cerrar, la dramaturga se sirve de los recuerdos traumáticos de Lázaro y de Marqués para revelar dos realidades históricas: la masacre de Badajoz, que se llevó a cabo entre el 14 y 15 de agosto de 1936, resultado de la represión ejercida por el Ejército

sublevado contra civiles y militares defensores de la Segunda República española tras la toma de la ciudad extremeña. Con la referencia de Marqués a su conocimiento y estancia en Perpiñán, en cambio, la autora llama la atención sobre el retorno durante la posguerra de los niños exiliados en el extranjero por el Gobierno de Franco, "siendo utilizados en muchas ocasiones como propaganda política" (Avilés Diz, 2012: 254).

CONCLUSIONES

Con la pieza teatral *Los niños perdidos* la dramaturga Laila Ripoll desentierra uno de los episodios más dolorosos y tristes de la historia de la Guerra Civil española, es decir el de los niños perdidos, empuñando como arma la memoria traumática de infantes que "fueron enclaustrados –una vez sus padres fueron represaliados y asesinados tras la guerra– en la Obra Nacional de Auxilio Social" (García Villalba, 2020: 26). Esas criaturas, privadas de sus familias, eran enviadas a estos hospicios y orfanatos para ser adiestrados y adoctrinados en los valores del Régimen y de la fe católica.

Tuso, un cincuentón que vive encerrado en el desván de su mente traumatizada, junto con Lázaro, Marqués y Cucachica, las proyecciones onírico-fantasmales de las tres pequeñas criaturas compañeras de desgracia del personaje superviviente, acompañan al público en un viaje metateatral en el que los horrores del pasado vuelven a mostrarse y cristalizan el presente del único que sobrevivió. A través de una marcada estructura fragmentada, determinada por la imposibilidad de narrar *in toto* los sucesos de los cuatro protagonistas y cuya división en tres secciones refleja, a su vez, la inestabilidad y la consiguiente fragilidad de la psique humana, la autora ofrece una muestra del inquieto ritmo de recuerdos traumáticos y miedos infantiles.

La elección de un lenguaje pueril y coloquial, la alternancia entre tonos trágicos y cómicos, el solapamiento de dos vertientes cronológicas diferentes –el lineal y fluido de Tuso y el inmutable de los pequeños– y la ambientación 'hiperreal' convierten al personaje de Tuso en un prisionero de su propio pasado traumático del que no consigue liberarse. Para intentar reparar las grietas psíquicas del personaje superviviente se pone en acto un proceso de elaboración mental que va del intento de olvidar el pasado, del choque contra la realidad objetiva a la represión de los episodios que determinaron un trauma en cada uno de los niños perdidos. De hecho, en la obra analizada se ha destacado la presencia de los traumas de 'los cinco sentidos', puesto que el recuerdo traumático de cada infante está relacionado con, por lo menos, uno de ellos, comprobando que cada criatura fue traumatizada no solo por algo que vio o escuchó, sino también por lo que pudo oler, tocar o probar directamente.

Por lo tanto, Laila Ripoll, a través de las voces de Tuso, Lázaro, Marqués y Cuca, reivindica la memoria individual de aquellos infantes que no pudieron denunciar las crueldades de la guerra, que fueron víctimas de la dictadura y cuyos recuerdos fueron sepultados bajo el peso de la Historia por demasiado tiempo. Ellos, en fin, fueron pobres inocentes arrebatados a sus parientes, cuya huella intentó ser borrada, su paradero desconocido y su derecho al recuerdo olvidado.

BIBLIOGRAFÍA

ARAGÜÉS ESTRAGUÉS, Rosa María (2011): "En el infierno de predicadores. Los niños cautivos", *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, pp. 171-193.

AVILÉS DIZ, Jorge (2012): "Los desvanes de la memoria: *Los niños perdidos* de Laila Ripoll", *Michigan State University Press*, vol. 38, n. 2, pp. 243-261.

BELIS, Ricard; ARMENGOU, Montse (2002): *Els nens perduts del franquisme*, Muntsa Tarrés, 43.29 mins.

CARUTH, Cathy (1995): "Introduction", en Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 3-12.

DI CARLO, Damián (2015): *La construcción del discurso de la memoria en Los niños perdidos de Laila Ripoll. Un análisis de los mecanismos dramáticos*, Trabajo Final de Licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba.

GARCÍA PASCUAL, Raquel (2011): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Barcelona: Castalia.

GARCÍA VILLALBA, Miriam (2020): "La obra nacional de auxilio social y sus víctimas: *Los niños perdidos* (2006) de Laila Ripoll", *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 24-39.

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*, 2, pp. 1-5.

MONTOYA MEDINA, María (2022): "Espectros: el retorno del pasado en la escena española contemporánea", *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 45, 2, pp. 127-133.

MORENO NUÑO, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid: Libertarias.

ORAZI, Veronica (2017): "Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 20, pp. 251-267.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2009): "La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la Transición. La generación de 1982", *Anales de Literatura Española*, 21, pp. 143-159.

RECK, Isabelle (2012): "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", *Revista Signa*, 21, pp. 55-84.

RIPOLL, Laila (2011): *Los niños perdidos*, en Raquel García Pascual (ed.): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Barcelona: Castalia, pp. 249-314.

SOUTO, Luz Celestina (2013): "Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y el de la identidad", *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 20.

SOUTO, Luz Celestina (2014a): "El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria", *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 10, pp. 50-66.

SOUTO, Luz Celestina (2014b): "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.

VAN DER KOLK, Bessel; VAN DER HART, Onno (1995): "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and The Engraving of Trauma", en Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 158-182.