

# Un diálogo con fantasmas. Los niños perdidos de Laila Ripoll y las voces de la memoria de la época franquista

Adriana C. Milanesio<sup>1</sup>

## Resumen

No pudo la sociedad española, a pesar de los intentos del régimen franquista, borrar de manera completa los resabios o recuerdos de los hechos atroces y de la violación a los DDHH cometidos durante la dictadura del General Francisco Franco. Comparado con Argentina, su proceso de recuperación de la memoria como elemento de justicia para quienes han sido víctimas ha sido mucho más lento y carece de la inmediatez que gozó en nuestro país debido al accionar de las Madres de Plaza de Mayo.

La española Laila Ripoll propone en 2005 ese necesario diálogo con los fantasmas para generar no solo una relectura y reinterpretación del relato del pasado sino, sobre todo, la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga vivas las voces de las víctimas de la guerra civil y, fundamentalmente, del largo proceso de gobierno militar que siguió a la contienda.

La obra dramática *Los niños perdidos* nos presenta un conjunto de tres niños fantasmas que habitan la mente semiadulta de un antiguo compañero de orfanato. La pregunta que guía nuestro trabajo es qué vienen a resolver esos fantasmas de su paso por la tierra y qué vienen a decirnos a nosotros, los interlocutores de la obra.

---

<sup>1</sup>Profesora adjunta de Literatura Española I y II de la UNRC y Profesora Responsable de Literatura Latinoamericana I y II del IFDC Villa Mercedes. Miembro del equipo de investigación Reinenciones de la memoria: narrativas de la posdictadura. El “duelo del duelo” como clave de futuros posibles, de la SECyT UNRC.

## **Un diálogo con fantasmas. Los niños perdidos de Laila Ripoll y las voces de la memoria de la época franquista**

Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos,  
sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir

Saramago

No pudo la sociedad española, a pesar de los intentos del régimen franquista, borrar de manera completa las huellas de los hechos atroces y de la violación a los DDHH cometidos durante la dictadura del General Francisco Franco. Comparado con Argentina, su proceso de recuperación de la memoria como elemento de justicia para quienes han sido víctimas del largo periodo dictatorial ha sido mucho más lento y carece de la inmediatez que el proceso de pedido de justicia gozó en nuestro país.

La española Clara Valverde lleva al respecto un trabajo muy profundo en su obra “Desenterrar las palabras”, dando cuenta, allí, acerca de cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. El pacto de silencio fue muy fuerte en la sociedad española y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2020:8). Sin embargo, la transmisión transgeneracional del trauma vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la guerra civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Fue a fines del 2007 cuando el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior pero que no puede desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio ya que mantiene el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Esta ley generó disconformidad al advertir que afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron de lesa humanidad y que es deber del Estado practicar

políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Antes de comenzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel:

el producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado (...) El recuerdo colectivo –es decir, las representaciones- de hechos que han afectado a un conjunto de individuos pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo (Bolaños de Miguel, en Díaz, 2020:7)

En esa construcción de la memoria colectiva, los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate necesario y para recuperar aquellas voces que – a fuerza de sucesivas ilegalidades- se vieron silenciadas y/o vilipendiadas.

*Los niños perdidos*, obra de teatro de la española Laila Ripoll (2005), presenta una mirada puesta exclusivamente en las víctimas más inocentes de los nefastos años de la guerra civil y su posterior desenlace: las infancias represaliadas, silenciadas, sumidas en el abandono y en el borramiento de todos sus derechos, aquellas que cargarán sobre sus espaldas la imposición del silenciamiento a la vez que la necesidad de forjar una memoria que trascienda los recuerdos individuales y que se colectivice como una forma de plantar bandera para denunciar el horror y establecer las bases de una sociedad más justa.

La necesidad de retomar este conflicto radica en la conciencia de sus propios orígenes por parte de la autora, quien explica que “el tema de la Guerra Civil me obsesiona muchísimo. Soy nieta de exiliados, eso marca [...] siento que es algo que le debo a mi gente, a mis abuelos, a tanta gente que quedó en el camino” (Henríquez, 2005:119,120)

Bajo esta conciencia que la atraviesa, la autora propone en su obra ese necesario diálogo con los fantasmas del pasado para generar no solo una relectura y reinterpretación del relato de vida de las generaciones previas sino, sobre todo, la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga vivas las voces de las víctimas no solo de la guerra civil sino –y fundamentalmente- del largo proceso de gobierno militar que siguió a la contienda. De esta manera, la autora pone en escena el trauma generacional y habilita el diálogo social sobre el trauma transgeneracional.

Según Mandolessi (2012)

El carácter espectral de nuestra memoria hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca *presentes como tales* pero cuya presencia determina –o al menos condiciona– eso que problemáticamente llamamos el “futuro”.

Con la recreación de la vida de un orfanato en los primeros años del franquismo, orfanato en manos de religiosas, Laila Ripoll trae a escena a niños que han sido expropiados a las familias disidentes y que pasan sus días sumidos a los malos tratos y a la culpa de ser hijos de “rojos”. Se trata de una obra de teatro compuesta en un solo acto en la que los personajes, a excepción de Tusó (un cincuentón retrasado que ha sobrevivido a los abusos del poder), están muertos, han muerto cuando eran niños a causa de la violencia y la desidia ejercida sobre sus cuerpos y lo que está en escena son, precisamente, sus espectros. La obra nos presenta a tres fantasmas que habitan en la mente del sobreviviente y que le recuerdan sus días en el orfanato, sus miedos y padecimientos, el frío, el hambre y, sobre todo, la angustia de no saber qué ha sido de sus padres o por qué no vienen a buscarlos. A medida que avanza la obra, tanto los espectros como los lectores/espectadores nos vamos enterando de los frustrados destinos de estos niños, niños perdidos en los desvanes del olvido de la burocracia, niños perdidos de sus raíces familiares y niños perdidos para la causa republicana.

Se trata de orfandades con características políticas, porque son producto del terrorismo de Estado, cuya presencia en la obra surca como dispositivo que propende al debilitamiento de las seguridades de los sujetos del nuevo milenio –lectores o espectadores- al proponernos una revisión de la historia nacional y una deconstrucción de los discursos que silenciaron los aberrantes acontecimientos llevados a cabo en la inmediata posguerra. Se produce una fuerte interpelación al espectador, quien aún está atravesado por el discurso del olvido y la reconciliación y que, desde el arte, recibe ese sacudón preciso que la sociedad necesita para la reflexión y el replanteamiento de un sistema legal que reproduce el silencio y confina el dolor y la memoria.

Sin embargo, a pesar de ese carácter visionario o antecesor que puede cobrar el arte, la ley no logra el completo resarcimiento de las víctimas, porque por más que proponga la honra y la recuperación de quienes padecieron las injusticias y agravios producidos por motivos políticos, ideológicos o religiosos y de sus familias, sigue sin condenar a los

victimarios, ya que no habla de las responsabilidades que le caben a los golpistas y las instituciones que avalaron el proceso. La obra nos presenta claramente las culpabilidades, proponiendo espacios de cuestionamiento y empatía al permitirnos ir asistiendo a los temores que las monjas infunden sobre los niños, al ir anoticiándonos acerca de la violencia física y verbal que sobre ellos ejercen, al invitarnos a develar una trama social llena de prejuicios y de persecución mientras que la escena se va matizando con los cantos fascistas representativos de la Falange, los lemas franquistas y las canciones litúrgicas, como escalones de un reconocimiento o de una anagnórisis que se expande desde los personajes hacia el público, proponiendo una concepción de la historia reciente del pueblo español que excede el tiempo-espacio de la representación teatral.

Mandolessi sostiene que “la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva [...] Y la literatura, como discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica”. En este sentido, hablar del fantasma, hablarle al fantasma o hablar con el fantasma pueden ser entendidos como actos de justicia, ya que el habla implica inexorablemente la escucha y en sociedades en las que se han producido crímenes de lesa humanidad se vuelve primordial escuchar lo que los fantasmas tengan para decirnos, aquellos reclamos o relatos que pueden echar luz sobre los procesos históricos que implicaron a sus cuerpos vivientes y que silenciaron a sus voces. En la escucha radica la posibilidad de la construcción de la memoria colectiva y del futuro de las sociedades. Lo fantasmagórico aparece como un dispositivo que atraviesa toda esta obra de Ripoll.

Mandolessi retoma a Davis, quien se pregunta por las causas del regreso de los muertos y concluye que ese regreso se produce porque, tras su muerte, han fallado los rituales de despedida al no haberse podido completar adecuadamente o porque conocen algo que necesitan que salga a la luz, sosteniendo que se trata de alguna injusticia que entienden que debe hacerse pública. Según este autor, la aparición del fantasma es signo de una alteración del orden simbólico, moral o epistemológico y asegura que una vez que se haya corregido tal perturbación, el fantasma se irá definitivamente, abandonando para siempre este plano.

En el orfanato, cada uno de los niños ha sufrido vejaciones y sus vivencias merecen ser recordadas, no solo por lo que tienen de singulares sino, básicamente, porque forman la armazón de la violencia franquista. Y esto último es, precisamente, lo que necesita ser recordado, no omitido ni reconciliado, sino puesto en palabras, desenterrado de las memorias individuales para la construcción de un pasado conjunto que libere a los sujetos

del trauma transgeneracional, de esas marcas o mecanismos que aparecen inscriptos en los cuerpos como un legado que se transmite de generación en generación. La escena en la que Cuca recuerda su tránsito en tren no difiere en nada de lo que los sobrevivientes de la Shoá sí pudieron decir: gente agolpada, orines, muertos, inanición, hedor, brusco desapego entre madres e hijos, confusión.

En la figura de Tuso asistimos a una especie de hierofanía, una situación en la que lo sagrado –los niños muertos- se manifiestan en la realidad profana de un juego infantil o de un recuerdo o de una vivencia interior. El propio interlocutor se descubre sujeto atravesado por una hierofanía, ya que en lo profano de su vida, y a modo de trauma transgeneracional, habitan los muertos de su historia nacional. Hierofanía ineludible en tanto no se reparen los daños y no se haga justicia.

Solo en el momento en que, tras el pedido de Lázaro: “Tuso, por favor... Suéltalo todo de una vez” (*Los niños perdidos*, 2005:113)”, el retrasado cuenta de la muerte de los tres niños, estos pueden encontrar algo de paz. Cuca y Marqués siguen resistiéndose a creer, Lázaro comprende todo rápidamente “No existimos ninguno, solo estamos en la cabeza del Tuso [...] Sólo existimos en su memoria” (op. cit. 118). Pronto los tres se despiden del Tuso y se alejan, ahora sí, alegres.

Los fantasmas han venido a cerrar su historia, a conocer las circunstancias de su muerte, a comprender por qué han sido separados de sus padres, a cerrar una historia que ya había sido cerrada para la sociedad desde el principio de la guerra: la de los niños perdidos.

Estos niños han sido fantasmas para la sociedad española incluso manteniendo su corporeidad. Niños inexistentes, negados hasta del derecho de la verdadera identidad. Niños por los que nadie reclama y por los que nadie pregunta. Niños sobre los que se ha echado encima el manto del olvido.

El hecho de que la obra nos presente un niño grande desde el principio, es una extrañeza. El objetivo de la obra es dar voz a quienes solo viven en el recuerdo de otro sujeto, lograr que los recuerdos perduren, que trasciendan el paso del tiempo, que se rompa el imperativo de “olvidar”, que se haga memoria, que se trabaje en el recuerdo.

La obra presenta la verdad sobre los niños del franquismo: niños perdidos en los trenes, en los hospicios, niños que “son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos” (Ripoll, 2005:114).

Podemos pensar al texto como un ejemplo del rechazo a hacer el duelo, un rechazo a llevar adelante el proceso en que el dolor quede completamente superado. Tal vez porque la dictadura franquista, a través del silenciamiento, la negación y el escarnio público,

prohibió el duelo en ciertos sectores sociales y ese proceso psicológico al ser truncado necesita ser revisitado para instaurar la memoria que prohíba en el futuro cometer las mismas atrocidades, que prohíba naturalizar la muerte en manos del Estado ni naturalizar la muerte sin sus rituales de despedida.

En *Los niños perdidos* se patentiza la dimensión social de la tragedia, ya que, si bien se cuentan las historias y las tragedias individuales del Cucachica, el Marqués y Lázaro, las tres historias son atravesadas por el discurso del bien y la doble moral del proceso restaurador en España. Ripoll busca poner en evidencia que se trató de una tragedia de carácter colectivo, producto de una violencia social que implicaba a toda la sociedad y no solamente a los familiares directos de los niños perdidos. Estos fantasmas que aparecen en la mente de Tusó y que establecen un diálogo entre sí y con él, parecen necesitar descubrir su propia muerte y las circunstancias en que esta se produjo, así como comprender –de la mano del diálogo entre los espectros- los motivos de su presencia en el orfanato, las razones de la ruptura del vínculo familiar de origen, el destino de los padres. Solo una vez que los fantasmas han podido comprender las causas de su breve existencia, pueden retirarse de la mente de Tusó, quien recurre a ellos para mantener vivo un recuerdo.