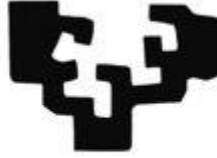


eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

**Manifestaciones de la memoria y el testimonio en el  
teatro contemporáneo: *Mi vida después de Lola Arias* y  
*Los niños perdidos* de Laila Ripoll**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Alumna:** Ane Lainsa Merino

**Directora:** Josebe Martínez Gutiérrez

Filología Hispánica, 4. Curso, 2020/2021

## **Resumen**

Este trabajo busca explorar, analizar e interpretar algunas de las distintas formas que pueden adoptar la memoria y el testimonio histórico en el teatro contemporáneo; y, de igual modo, plantear la reflexión sobre la labor social que puedan producir en este ámbito. Analizamos para ello dos obras: *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, y *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll. Observaremos cómo se componen los elementos semióticos lingüísticos y materiales que ayudan a completar su significado y su mensaje: sus personajes, tramas, emplazamiento, temporalidades, atrezzo, etc. para mostrar las técnicas que construyen, a modo de espejo, una representación de la memoria histórica y personal complementaria a través de dos escenas artísticas en dos espacios dictatoriales hispánicos.

# Índice

<b><u>Introducción</u></b> .....	4
<b><u>1. Mi vida después, de Lola Arias</u></b> .....	6
<b>1.1. Sobre la autora y su obra</b> .....	6
<b>1.2. Análisis de <i>Mi vida después</i></b> .....	7
1.2.1. Comunicación del testimonio .....	7
1.2.2. Construcción de la identidad en el tiempo .....	8
1.2.3. Más allá del escenario: ficciones, personas y cambios .....	10
<b><u>2. Los niños perdidos, de Laila Ripoll</u></b> .....	13
<b>2.1. Sobre la autora y su obra</b> .....	13
<b>2.2. Análisis de <i>Los niños perdidos</i></b> .....	14
2.2.1. El espacio de la memoria .....	14
2.2.1.1 <i>El tren: testimonio de la injusticia</i> .....	15
2.2.2. Personajes .....	15
2.2.2.1. <i>Amistad y amor</i> .....	16
2.2.2.2. <i>Representación religiosa</i> .....	16
2.2.2.3. <i>Pérdida de identidad: el desaparecido</i> .....	17
2.2.2.4. <i>Fantasmas</i> .....	17
2.2.3. Estructura .....	18
2.2.4. Condicionamiento y enfrentamiento de los recuerdos .....	19
2.2.4.1. « <i>Lavado de cerebro</i> » .....	19
2.2.4.2. <i>El trauma</i> .....	21
2.2.4.3. <i>Tuso: representación de un pueblo</i> .....	22
<b><u>Conclusiones</u></b> .....	23
<b><u>Bibliografía</u></b> .....	25

## **Introducción**

El presente trabajo pretende observar la representación de la memoria colectiva y del testimonio en el teatro social del siglo XXI. La principal característica de este tipo de teatro es que utiliza los recursos dramáticos disponibles para rescatar temas que presenten una cierta importancia y actualidad social, a la vez que busca generar debates y hacer reflexionar a los espectadores al respecto. La investigación que proponemos a continuación se ha realizado por el interés académico y personal de comprender la manera en la que se construye una obra de teatro y sus significados, y de comprobar la vigencia que este medio pueda tener a la hora de reflejar experiencias que contengan una denuncia o crítica social.

El estudio llevado a cabo, precisamente, persigue varios objetivos. En primer lugar, ver cómo es posible transmitir un elemento abstracto como la memoria a través del teatro, y qué mecanismos o recursos dramáticos utiliza para conseguirlo. Siguiendo esa línea, observar también sobre todo la construcción del espacio, los personajes y el tiempo dramático; y cómo se ajustan al aspecto abstracto de la memoria a la vez que ayudan a contar y situar la historia. Finalmente, se examinará el aspecto más social del teatro, aquel que conversa con el público y que apela en cierto modo a la conciencia colectiva. Es decir, contemplar aquellos usos del teatro como una herramienta útil para generar cambio y suscitar la reflexión en aquel que lo visualiza, más allá de servir solamente para representar historias o diálogos; ver cómo es capaz de influir en el espectador y en la sociedad para cambiar su punto de vista sobre los temas tratados.

Para desarrollar el análisis propuesto hemos seleccionado dos obras cuya intencionalidad girase entorno a los temas ya mencionados, y que al mismo tiempo contuvieran multitud de recursos y componentes que se prestaran a ser analizados. Estas obras son, concretamente, *Mi vida después* (2009) de Lola Arias y *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll; que tratan la gestión de la memoria nacional y personal en los entornos dictatoriales de la segunda mitad del siglo XX de Argentina y de España, respectivamente. El aspecto testimonial presente en ambos trabajos también cobra gran importancia en este análisis, al ser un recurso cuyo significado «se ajusta a las necesidades de lucha (de liberación o simplemente de sobrevivencia) que estén involucradas en la situación de enunciación.» (Beverly, 1992:28).

Decidimos basar nuestras observaciones –en parte– en los postulados de la semiótica aplicada al teatro, ya que la representación dramática es en esencia un entramado semiótico multidisciplinar que resulta muy útil para transmitir historias, sentimientos y pensamientos de la manera más completa posible. «El arte del espectáculo es, entre todas las artes [...] aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad» (Kowzan, 1997:126), ya que posibilita una «expresión simultánea» ante otras disciplinas en las que la expresión resulta obligatoriamente lineal (Boves Naves, 1997:24). Esto lo hemos completado también con reflexiones desde puntos de vista sociológicos, históricos, lingüísticos... todo lo que nos pareciera que pudiera aportar profundidad a la construcción del significado en las obras escogidas. Por todos estos aspectos decidimos que las dos obras mencionadas parecían idóneas para llevar a cabo la tarea propuesta. Cabe indicar también que, aunque se han utilizado vídeos y representaciones en vivo de ambas obras para completar el estudio, la base analizada consiste únicamente en el texto dramático, con acotaciones, didascalias y apuntes de las autoras incluidos.

Hemos estructurado la investigación por puntos o apartados mayores que, a su vez, contienen varias secciones distintas que se corresponden con algunos puntos de especial interés para el análisis de cada una de las obras. De este modo, el primer punto del trabajo lo dedicamos a *Mi vida después*, y el segundo a *Los niños perdidos*. Dentro de cada uno de estos puntos, nos dedicamos en primer lugar a recabar toda la información posible sobre las propias obras y los temas que tratan, así como la importancia que tienen en su contexto histórico. En las secciones siguientes extraemos los aspectos semióticos y los recursos dramáticos más funcionales y que más llaman la atención de cada una de ellas, y procedemos a analizarlos desarrollando su significado y completándolo con lecturas de otros autores y expertos en el campo.

Finalmente, en el último apartado resumimos a grandes rasgos lo analizado y sacamos las conclusiones pertinentes teniendo en cuenta los objetivos del estudio antes mencionados, y algunas de las reflexiones que hayan podido surgir en el proceder del análisis. Lo más destacable de esto puede ser la complejidad que encierran estas obras, cuya temática y construcción pueden parecer a primera vista mucho más sencillas o directas de lo que son en realidad, y el hecho de que abarcan muchos más significados y perspectivas de las que uno pudiera pensar *a priori*.

# **1. Mi vida después (2009), de Lola Arias**

## **1.1 Sobre la autora y su obra**

En los años 30 del siglo XX Erwin Piscator formularía las bases de lo que se consideraría como el primer «teatro documento», un teatro basado en la absoluta veracidad de los hechos representados. Peter Weiss lo describió en los años 60 como una «renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da sobre el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma» (Weiss *apud* Rovecchio, 1976: 99-100). En las últimas décadas, este planteamiento se ha renovado buscando más vigencia y menos rigidez. Muchos autores como Lola Arias, cuya obra *Mi vida después* procederemos a analizar a continuación, se alejaron de las propuestas de este teatro, dándole una estructura más humana, más fluida, y con tintes de ficción para aportarle profundidad y cercanía. Esto sería el denominado «nuevo teatro documento» del siglo XXI, un instrumento ideado sobre todo para la transmisión y recuperación de la memoria y la historia colectiva o personal.

Siguiendo por esta línea, Arias escribe *Mi vida después* con intención de explorar las posibles interpretaciones de un pasado que se desconoce, una «historia recibida» (González, 2020) por los hijos, que son la «generación heredera» (Nanni, 2019). Trata así de construir un panorama general de la Argentina de los años 70 a través de los recuerdos de aquellos que los vivieron. Los hijos, concretamente, de estos supervivientes, son los que buscan y recopilan los recuerdos, escribiendo así la obra junto a la autora, e incluso actuando en ella. Para completarla, Arias utiliza la capacidad testimonial de objetos como fotos, documentos, libros, ropas, cintas de vídeo y de voz... para, conjuntamente con anécdotas e impresiones de los propios actores, recrear la multiplicidad de perspectivas y formas que puede adoptar la memoria en miembros de una misma generación.

Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron [...], marcada por los relatos [...] de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos. (Arias, 2009:4)

## 1.2 Análisis de *Mi vida después*

### 1.2.1 Comunicación del testimonio

El entramado de recuerdos y significados testimoniales que maneja Arias resulta abrumador en la primera toma de contacto, pues transmite continuamente y con fluidez gran cantidad de información y significados. Pero, al contrario, la comunicación de los actores hacia el público es amena y productiva desde el comienzo, gracias a que la autora emplea un lenguaje alejado de la formalidad. De esta manera, busca y recrea interpretaciones de un pasado desconocido, siempre a través de la pasión, el coraje y el humor; dejando por completo de lado la nostalgia, facilitando así que el espectador saque de lo aprendido una interpretación propia y de cierto cariz esperanzador.

La memoria de la posdictadura sólo puede ser útil al duelo y permitir a los sobrevivientes mejor transitar el presente si se aleja de la melancolía y de la mera repetición del objeto perdido. (Blejmar, 2010:6)

Alrededor de los monólogos y diálogos de los actores que cuentan su vida a través de anécdotas, se nos presentan ininterrumpidamente multitud de recursos sensitivos que complementan más allá el discurso. Esto son tanto medios audiovisuales como vídeos y fotos, documentos y papeles, sonidos –simplemente ruidos o incluso canciones y hasta *performances* musicales–, bailes y coreografías, juegos... todos ellos sirven para construir y dar visibilidad a algo esencialmente invisible como lo es la memoria. Según la autora, «los hijos poseían un “relato”, una forma particular de contar la vida de sus padres» (Arias, 2016:4), relatos que en el escenario matizan toda la narración testimonial e histórica. El siglo pasado la «reapropiación» de la memoria se presentaba como un recuerdo único y objetivo (Nanni, 2019) que no dejaba lugar a debates ni perspectivas; pues «el relato entraña por necesidad una dimensión selectiva» (Ricoeur *apud* Angilletta, 2012:1) y, al escoger una historia, el resto se olvidan o quedan en segundo plano. Pero las experiencias, incluso las personales, son por definición multidimensionales, y sólo al observarlas en su complejidad podrán comunicarse eficientemente. Los autores denominan a esto la «post-memoria»<sup>1</sup>. De esta manera, arte

---

<sup>1</sup> *Post-memoria* se refiere a la labor de «rescatar la memoria colectiva de manera crítica y cuestionadora, abriendo una cultura de debate y de inclusión de pluralidades» (Nanni, 2019:413)

y testimonio, teatro y sociedad, realidad y ficción se entremezclan sobre el escenario para convertirlo en «un lugar de reflexión [...] para una reapropiación activa tanto del pasado como de los propios debates que ha suscitado» (González, 2020:162). En este caso, *Mi vida después* sirve como replanteamiento de los relatos contados por el gobierno y la historia sobre la dictadura de Argentina y los años posteriores, moviendo el eje de observación desde arriba hasta abajo, a los recuerdos de las personas que sufrieron aquellas injusticias en sus propios cuerpos o en sus entornos, y que ahora deciden contarlas para que el espectador pueda compartir su perspectiva; pues «si bien toda experiencia es única, esa cualidad que la hace intransferible, no la convierte en incomunicable» (Calveiro *apud* Angilletta, 2012:1).

Por todo este juego temporal, la estructura de la obra no tiene ningún orden claro, pero los actos y capítulos se enlazan unos con otros temáticamente, cogiendo elementos del anterior y adelantando otros posteriores. Tampoco tiene un espacio ni tiempo definidos, sino que se sustenta en un *continuum* temporal que en realidad podría manifestarse en cualquier escenario o localización.

### 1.2.2 Construcción de la identidad en el tiempo

Parte de la narración que Arias hace de estos relatos se apoya también en hacer «aparecer» al desaparecido, favoreciendo así la construcción y reapropiación de una identidad perdida o fracturada; utilizando la «parodia» o reinterpretación hecha de un discurso fijo sobre esta figura como un «mecanismo para construir narrativas reflexivas sobre “Uno” y “Unos”, sobre “Nosotros” y “Otros”, sobre el “quién soy yo” y el “quiénes somos”» (Gatti, 2011:105). Para dar una cierta corporalidad o apelar en el escenario a las figuras de estos personajes que no aparecen directamente<sup>2</sup>, la autora emplea recursos materiales que adquieren significado semiótico en el contexto en que se mueven. Esto se evidencia sobre todo en el uso de grandes cantidades de ropa en escena, prendas que revolotean alrededor de los personajes, se utilizan o no, se lanzan, se colocan de formas llamativas... la propia obra comienza con una lluvia de ropa que

---

<sup>2</sup> Nos referimos aquí tanto a los padres de los actores –algunos de ellos aún viven, otros no–, cuyas historias se cuentan en la obra; como a los desaparecidos a nivel nacional durante la catástrofe de la dictadura argentina.



entierra por completo a Liza justo antes de que esta coja un pantalón del montón y se lo ponga para proceder a la narración de algunas anécdotas familiares: «Encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre [...]. Me pongo el pantalón y empiezo a caminar hacia el pasado» (Arias, 2016:13). Esta precipitación de ropa que tapa a Liza puede entenderse como la gran carga emocional que suponen los miles de desaparecidos argentinos para sus familias, o incluso como una «analogía distópica de la representación icónica de los vuelos de la muerte» (Angilletta, 2012:5). Estas mismas prendas son colocadas al final de la obra en sillas, de manera que parecen una especie de fantasmas sentados, similares a los del siluetazo de la Plaza de Mayo.

De manera parecida, estas prendas ayudan también en los *reenactments* o *remakes* que hacen los actores cuando relatan las vidas de sus padres, vistiéndose de ellos para «ser» ellos, o al menos sus «dobles de riesgo» (Arias, 2016:25). En alguna ocasión las ropas incluso hacen de pantalla, al proyectarse las caras de los padres en ellas. Estos *remakes* les sirven a los actores no sólo para representar sus historias de una manera más directa, sino para que ellos mismos entiendan mejor su pasado y su presente, funcionando así como una especie de terapia autorreflexiva en la que hacen las paces con sus padres y sus historias a través de meterse de lleno en ellas, abriendo caminos a nuevas interpretaciones de sus propias vidas. Se produce en estas ocasiones un solapamiento de testimonios que conviven en el mismo cuerpo, «el cuerpo es a la vez soporte del testimonio propio y médium del que testimonia “en lugar de” otro» (González, 2020:157), como si los padres tomaran prestados los cuerpos de sus hijos (Blejmar, 2010:9) durante un rato: «Pablo: Me pongo las botas de mi abuelo [y de mi padre] y es como si el tiempo no hubiera pasado y los tres nos encontráramos en el mismo cuerpo.» (Arias, 2016:29).

Parte de la identidad construida en el escenario se debate también con el público, pues aunque se cuente la historia de Argentina y de sus gentes, podría ser la de cualquiera, todos nos vemos reflejados en ellos de alguna manera. Esa sensación de colectividad se manifiesta porque en todo momento la autora se asegura de contar las historias de los actores entrelazadas con la historia nacional, aportando a la vez una visión conjunta y un encuentro de la Argentina de la pasada generación y la de la presente. De esta manera, pasado personal e histórico se cruzan y se complementan mutuamente, emborronando las fronteras entre la memoria nacional y recuerdos individuales.

Estos *remakes* traen el pasado al presente a través de la memoria, llegando hasta el público, y asegurando así su permanencia; siendo, a la vez, modificado continuamente por ella. Este intercambio incluso se alarga hacia el futuro, pues los actores recrean del mismo modo sus futuros, volcando en ellos lo aprendido en el presente: «[El] modo de ser de la memoria es trascender,[...] es devenir, acontecer, y [...] se proyecta para incrementar el ser que ya somos» (Guervós *apud* Nanni, 2019:422). Abarca así todo un *continuum*, pues su mensaje se extiende desde el pasado a través de los recuerdos de los actores, y se lanza hacia un futuro incierto al darles a esos mismos actores la tarea de imaginar un futuro posible y recrear sus muertes en el último capítulo —«El día de mi muerte» (Arias, 2016:38)—, alargando de esta manera el entramado normalmente «presencial» que es la obra de teatro hacia ambos lados de la línea temporal.

### 1.2.3 Más allá del escenario: ficciones, personas y cambios

El concepto ideado por Lola Arias para *Mi vida después* desdibuja también los límites entre realidad y ficción. A diferencia del teatro documento más tradicional, ella nos presenta una realidad ficcionalizada, consiguiendo crear un mensaje más directo y una conexión mejor con el público, ya que «lo real tiene que ser ficcionalizado para ser pensado» (Rancière *apud* González, 2020:154), pues la realidad y la concreción absolutas no existen y menos en el teatro que, por definición, es efímero y cambiante. La parte «real» se comunica con la realidad cotidiana de todos nosotros, con nuestras experiencias; y la parte ficticia nos abre la puerta a algo mucho más grande, a nuestra imaginación, al futuro y a nuestros recuerdos, permitiendo así mayor empatía con los actores y con lo contado por ellos. Esto resulta en que la obra sea una combinación de géneros como pueden ser el testimonio político, el teatro documental, el diario... De esta manera, mezcla lo tangible con lo intangible, lo auténtico con lo inventado. Es más, esto último lo hace sin esconderlo, utilizándolo como una herramienta más que sirva para extender el significado de la obra y su posible cambio, y creando un distanciamiento con el público, haciendo a su vez que resulte más sincera: «Blas: La sotana de mi padre se perdió y en el teatro me dieron esta que me queda un poco grande» (Arias, 2016:22).

Tal como hemos mencionado antes, las historias de cada uno de estos actores tejen en conjunto una red representativa de la situación social de la Argentina de los años 70 tras la dictadura. Carla busca esclarecer la muerte de su padre, que era guerrillero del

ERP<sup>3</sup>; Blas representa la vida de su padre dentro y fuera del seminario de curas; Pablo cuenta la vida y las costumbres de su padre, un banquero apolítico cuya sede fue tomada por los militares; Mariano escucha a la voz de su padre en unos *cassettes*, un periodista automovilístico y militante en la JP<sup>4</sup>; Vanina investiga y descubre que su padre no era farmacéutico, sino policía torturador y oficial de inteligencia; y Liza recrea el exilio de sus padres, ambos militantes que tuvieron que huir del país (Arias, 2016).

Los actores también cambian su función dependiendo del momento de la representación. Las posiciones que adoptan varían entre víctima (cuando cuentan sus historias), testigo (cuando narran las vidas de sus padres), ayudante (mientras ayudan a los demás actores con sus historias), *performer* (en los momentos puramente performáticos que no relatan nada) (Angilletta, 2012:9)... ellos mismos son también los que se encargan de recoger el *atrezzo* una vez ha sido utilizado, de mover objetos, darles uso... es una situación en la que *backstage* y obra se nos muestran al mismo tiempo, creando así un distanciamiento con el espectador al producir en él un cierto extrañamiento<sup>5</sup>, consiguiendo al mismo tiempo que lo mostrado tenga una relevancia mayor. Los momentos performáticos que Arias entrelaza con los relatos y los *remakes* contribuyen también a ese distanciamiento de la representación. Desde coreografías a interludios musicales con canciones propias, juegos, gritos... rompen la seriedad de la narración y permiten que los actores interpreten su historia a su manera, con un aire desenfadado y más personal.

Tal y como señalábamos antes, esta obra tiene un claro carácter mutable, al no estar completamente definida ni encasillada en casi ningún aspecto de su composición, mientras de siga escenificando, irá cambiando. Arias crea así un arte que es libre de evolucionar con el tiempo y las circunstancias, sobre todo por el hecho de que, al estar escrita sobre las vidas reales de los propios actores, está atada a ellos y a su devenir: «es una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas» (Arias, 2016:5). Sigue la esencia misma del teatro, efímero pero perdurable, y que nunca es el mismo, aunque el texto dramático tenga cierta

---

<sup>3</sup> Ejército Revolucionario del Pueblo

<sup>4</sup> Juventud Peronista

<sup>5</sup> Según el *Verfremdungseffekt* de Brecht, el efecto de un teatro centrado en las ideas y mensajes que transmite y que no trata de sumergir al público en su mundo ni buscar la catarsis.

rigidez. Esta rigidez no es del todo real en el caso de *Mi vida después*, pues ya hemos comentado que, al ser una construcción y entrelazado de historias humanas, irá cambiando junto con sus narradores. Se produce una retroalimentación constante entre realidad y obra. Un ejemplo de esto es el matrimonio entre Carla y Pablo –que se conocieron durante las representaciones– y el posterior nacimiento de su hijo, al que incluyen en la sección del «árbol genealógico» (Arias, 2016:16). Otros de los hijos del reparto, Moreno –hijo de Mariano– aparece también en la obra realizando distintas acciones con su padre. Esto da una apertura mayor a la obra en su presencialidad, ya que trabajar con un niño «deja abierta la posibilidad de lo imprevisto en cada función» (Blejmar, 2010:7). Pero el caso más representativo o impactante sería el de Vanina, quien descubrió durante el tiempo en que se representó la obra que su padre fue un oficial de inteligencia y un policía torturador que robó al hermano de esta. El hermano denunció al padre cuando destapó lo ocurrido, y en 2011 se dictó sentencia contra él. En el escenario, Vanina cuenta al respecto del asunto:

Yo quería declarar pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres. [...] finalmente me autorizaron. Uno de los argumentos que usó la cámara para autorizarme era que yo hablaba de esto en una obra de teatro. (Arias, 2016:33)

De esta manera, la obra pudo cambiar la realidad y ayudar a miembros de su reparto, así como a los que supieron del asunto, trascendiendo así su capacidad como mera representación de hechos. Este mismo aspecto personal y original hace que *Mi vida después* tenga un cierto «carácter insustituible o no canjeable» (González, 2020:151), pero que, como hemos visto, en ningún momento limita su crecimiento y su cambio, pues son cualidades inherentes a la vida, y este es, al fin, un teatro vital.

## **2. Los niños perdidos (2005) de Laila Ripoll**

### **2.1 Sobre la autora y su obra**

Laila Ripoll es una de las más reconocidas dramaturgas y directoras teatrales del panorama español de los años 2000, época en la que la sociedad española comienza a destapar heridas y echar la vista atrás para recrear una memoria histórica nacional. Se abren algunas fosas comunes y se descubren los robos de miles de niños llevados a cabo por el franquismo durante la Dictadura y parte de la Democracia –entre otras muchas inmundicias–, dando lugar en 2007 a la aprobación de la llamada «Ley de Memoria Histórica». Es precisamente en esto que incide a menudo la obra de Ripoll, en remover las entrañas de la historia y los recuerdos para suscitar la reflexión sobre estos asuntos en los espectadores. Estas obras se nos presentan a menudo adornadas con una estética grotesca y algo borrosa que las define; «heredando la estética del siglo XX masculino que comenzó con Valle-Inclán y su “invención” del esperpento» (Reck, 2012:56). Un claro ejemplo de esto lo encontramos en *Los niños perdidos* (2005) –obra que analizaremos a continuación–, que ofrece una reconstrucción de la vida en los Auxilios Sociales del franquismo a través de unos protagonistas infantiles que aportan una perspectiva inocente al trauma español del siglo XX, siglo en que se «ha bestializado a la humanidad» (Steiner, 1997:109 *apud* Reck, 2012:60). En esta Ripoll utiliza la estética de lo fantasmagórico e incómodo para entretener una denuncia sutil pero fuerte hacia un tema tan peliagudo como son los maltratos ejercidos al bando perdedor de la Guerra Civil. Este tipo de teatro funciona como «vehículo de la memoria» (Jelin, 2002: 37 *apud* Rovecchio, 2016:97), acercándonos a esas lagunas históricas y sociales que resultan indispensables para entender la realidad actual. En palabras de la propia autora:

[El tema del Auxilio Social] era un tema que siempre me ha atormentado, cómo se puede llegar a ese grado de crueldad, de meter a críos en esas condiciones porque son los hijos del enemigo. Me parecía el colmo de la perversión.<sup>6</sup>

Ese sentimiento es el que vuelca en *Los niños perdidos*, a la vez que apela a una responsabilidad colectiva para con el pasado.

---

<sup>6</sup> Cendal, 2018. INAEM: *Figuras: Laila Ripoll*, 22:35-23:10

## 2.2 Análisis de *Los niños perdidos*

Con el objetivo de narrar los hechos trágicos de la posguerra en nuestro país, y concretamente los abusos y adopciones irregulares sufridos por los hijos del bando republicano, Ripoll enlaza las historias de varios de ellos para construir un amplio panorama representativo de la época. Sitúa a cuatro niños en un desván apartado de la realidad y plagado de significado semiótico, y los presenta en oposición con la Sor, un personaje loco y demoníaco, personificación de todo aquello que la autora busca denunciar en la obra, y que ocupa el papel del antagonista que hace que los niños se enfrenten a sus recuerdos.

### 2.2.1 El espacio de la memoria

Como hemos indicado antes, la obra se sitúa en un desván polvoriento. Ripoll opta por ambientarla en un espacio universal, prácticamente no localizado, un convento que podría haber sido cualquiera de los muchos que hay en España. Este lugar se construye como espacio en el que se manifiesta la memoria de Tuso –el protagonista–, y representa el funcionamiento de su *psiché*. La habitación tiene como única salida al exterior una ventana –la abertura a la realidad– que funciona como punto de observación de aquello que ocurre fuera, pudiendo esta identificarse con los ojos del propio Tuso. La puerta de entrada, por otro lado, sirve para traer recuerdos y situaciones de vuelta a través del subconsciente a la memoria inmediata, así como de vía de escape o incluso de túnel para propiciar la salida de aquellos recuerdos ya superados: «CUCA: Abre la puerta, Tuso.» (Ripoll, 2005:314).

Dentro del propio desván, la escenografía es reducida pero significativa en muchos aspectos. En primer lugar, la autora nombra un armario viejo situado al fondo del escenario. Este cumple la función de ser un lugar seguro para los niños, donde los estímulos de la memoria no los afectan y pueden aislarse de ellos, ya que solamente Tuso puede salir del desván. Es un espacio en el que apartarse de los recuerdos y de los pensamientos. Además de este, la escenografía se compone de algún objeto más, pero sin ser excesiva, consiguiendo crear aún así un entorno oscuro y claustrofóbico. Otros objetos que menciona la autora son algunos muebles inútiles y oxidados, llenos de

polvo y de telarañas, todos ellos símbolos del paso del tiempo en un lugar cerrado a la luz y a la reflexión.

#### 2.2.1.1. *El tren: testimonio de la injusticia*

En la obra, una de las escenas más sobrecogedoras y representativas del problema social se sitúa en un tren sacado de los recuerdos de Cuca, de cuando lo cogieron para llevarlo al convento. Ripoll articula aquí una escena plagada de descripciones de una situación de máxima injusticia social, pues este tren funciona como espacio en el que se manifiestan todas las crueldades ejercidas por el bando ganador hacia los republicanos. Se trata de la incógnita y la hipocresía de aquello que los franquistas llamaron «Destacamento Hospicio», supuestamente un lugar seguro al que llevar a los perdedores de la guerra: «CUCA: [...] nos metieron en camiones a todos, como si fuésemos las sardinas de la lata.» (Ripoll, 2005:285). Esto se tradujo, en fin, en el hambre y la sed, la suciedad, la muerte, la violencia, la discriminación, y la separación de sus familiares que sufrieron aquellas personas, quienes fueron tratadas como ganado, sin humanidad alguna, demostrando que «paso previo a la aniquilación definitiva del enemigo siempre es su negación» (Tortosa 2014:5).

CUCA: [...] 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. (Ripoll, 2005:284-285)

#### 2.2.2. Personajes

Tal como hemos señalado en un principio, las historias de cada uno de estos niños tejen en conjunto una red representativa de la barbarie sufrida por ellos y por sus familiares durante y tras la Guerra Civil. Cuca, por ejemplo, es hijo de una militante republicana a la que fusilaron en prisión tras separarla de su hijo; Marqués es hijo de un republicano exiliado en Francia y de una mujer que tuvo que prostituirse para sobrevivir tras enviar a sus hijos con las monjas para que supuestamente los cuidaran; a los padres de Lázaro los falangistas se los llevaron por republicanos y los mataron, dejándolos a su hermano y a él desamparados y viviendo en la calle, hasta que se los llevaron de asilo en asilo.

### 2.2.2.1. *Amistad y amor*

En estas circunstancias de miedo constante y de soledad, la amistad lo es todo para estos niños: la sitúan por encima de los palos o las amenazas, y la defienden a toda costa, a pesar del peligro que pueda suponer. Lo único que poseen de valor es este amor y complicidad compartida, que los ayuda a mantener la cordura, la ilusión y la esperanza en un entorno que los mata lentamente: «MARQUÉS: [...] Para que este no pasara una noche solo, aquí estamos los tres para toda la vida» (Ripoll, 2005:308). También el recuerdo del amor que recibieron de sus padres cumple este papel motivador y esperanzador, ya que, incluso sabiendo que los mataron, siguen aferrándose a ellos por necesidad en un ambiente de violencia donde este amor ya no existe: «CUCA: [...] la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá.» (Ripoll, 2005:286).

### 2.2.2.2. *Representación religiosa*

Son reveladoras también algunas imágenes de santos rotas que describe la autora en la escenografía, imagería que representa de alguna manera la muerte de la justicia divina a manos de aquellos que se supone que debían defenderla, pues la Iglesia corrompida formó parte activa en los secuestros de bebés de la posguerra y en los acontecimientos que Ripoll narra en la obra. Estos santos, aún así, tienen un doble significado, pues son también un símbolo de esperanza para los niños: sus héroes son San Judas Tadeo o Santa Teresa de Jesús, por ejemplo. Esto es consecuencia de haber sido criados con la religión como única vía posible o correcta de vivir. El personaje de la Sor, por su lado, es una clara personificación de esta crueldad e hipocresía religiosas, de la deshumanización de las víctimas y la de la propia Iglesia. A través de reflejarlas en ella, Ripoll denuncia las «prácticas de sustracción violenta [...] encubiertas y desfiguradas por una aparente intención misericordiosa de protección a estos niños» (Vinyes 2002:61 *apud* Tortosa 2014:53). La monja ciega es pues la encarnación de la maldad que nunca duerme pero que todo lo ve, que ronda continuamente en silencioso estruendo alrededor de los niños: «LÁZARO: Esa no duerme nunca. Está rabiosa y no duerme nunca.» (Ripoll, 2005:290).



### 2.2.2.3. *Pérdida de identidad: el desaparecido*

Entre toda esta imposición y odio, los niños pierden la identidad que alguna vez tuvieron. Se trata del desaparecido como «un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio» (Gatti, 2008:53), una ausencia forzada por las circunstancias. No pertenecen al bando perdedor porque los arrancaron de los brazos de sus padres antes de que fueran asesinados, pero tampoco al bando ganador, pues son despreciados por tener «sangre roja». Ripoll en su obra –y a través de los propios niños–, alude al tema de los cambios de nombre, que tenían el objetivo de desubicar a los niños para que sus familias no pudieran encontrarlos: «LÁZARO: [...] a cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre: [...] nunca me quieren hacer caso, ni con lo del apellido, [...] y me acaban poniendo el nombre que les da la gana» (Ripoll, 2005:300). Estos destrozos identitarios son símbolo de la humillación que ejercieron los franquistas sobre toda la otra mitad de la sociedad española, cuya identidad y derecho a ser trataron de eliminar de raíz, todo respaldado por la más sucia «legalidad» interesada. A los niños encarcelados ni siquiera se los nombraba en los registros carcelarios, así que «sólo es posible reconstruir los hechos a través de testimonios de presas, y no así nunca por ningún tipo de contabilidad oficial o legal» (Tortosa 2014:52). Por eso son «niños perdidos», por «haber sufrido privación del derecho a ser formados por sus padres [...] pero también perdidos por la desaparición física que se les practica, en algunos casos durante un periodo pronunciado, y en otros para siempre» (Vinyies 2002 *apud* Tortosa 2014:52).

### 2.2.2.4. *Fantasmas*

Finalmente, descubrimos que Lázaro, Marqués y Cuca están muertos en realidad, que son fantasmas, recuerdos vivos creados por la memoria de Tusó. Son una representación de los «niños perdidos», restos de los españoles que fueron derrotados, menospreciados y maltratados por los ganadores. La muerte de estos tres actúa como símbolo de lo que sufrieron todos los niños –y sus padres republicanos– durante la Guerra Civil y la posterior Dictadura, que fueron aplastados sin piedad bajo una violencia y un odio desmedidos. Primero, conocemos que a Cuca lo echa la Sor por la ventana por mearse continuamente a causa del miedo: «CUCA: [...] me pusieron la sábana con los meaos por encima y me encerraron en este desván, solito y a oscuras.»

(Ripoll, 2005:285), y después la monja mata a golpes a Lázaro y a Marqués cuando estos intentaban proteger a su amigo. Tras esto, las monjas ni siquiera quisieron dar parte de su muerte, por «no montar un escándalo. Total, ya eran niños perdidos.» (Ripoll, 2005:310).

Del mismo modo, sabemos hacia el final que también la Sor estaba muerta desde el principio, pues la mató Tuso al ver lo que les había hecho a sus amigos. La semi-presencia sobrenatural de la monja funciona como metáfora de la culpabilidad y la responsabilidad de unos actos atroces que perviven en el tiempo: «TUSO: [...] Como si no hubiera pasado el tiempo.» (Ripoll, 2005:304). Este fantasma urge a Tuso y, por ende, al público y la población española, a no olvidar lo acontecido y a curar las heridas para que no sigan doliendo y atormentando. Entonces, los niños son, por un lado, producto de los recuerdos de Tuso, y la monja es, por otro lado, una creación de la imaginación y remembranza de estos niños; configurando así una especie de caja chinesca y fantasmagórica de la memoria. Ripoll caracteriza esta situación –y sobre todo a la Sor– a través de lo grotesco, lo esperpéntico y lo espeluznante: «Cada paso retumba como un terremoto.» (Ripoll, 2005:258), «Con voz cavernosa y aterradora» (Ripoll, 2005:261). De este modo hace que la Sor funcione como símbolo del miedo a recordar y de la responsabilidad social, latentes sobre todo en el contexto tan violento y tan poco humano en que se mueve: «[Tuso] queda mirando hacia el otro lado, lívido, con los ojos fuera de las órbitas» (Ripoll, 2005:303). Es «un elemento habitual en la obra de Ripoll caracterizar ciertos personajes como espectros “resucitados” que encarnan la memoria de los personajes vivos» (Guzmán 2012:1), ya que poseen en sí el pasado y dejan también su huella en el presente, moviéndose en el territorio de la memoria histórica pero relacionándose estrechamente con la trama de la obra en la actualidad dramática. La autora, de este modo, «echa mano de todos los recursos teatrales de la grotesquización para pintarnos el mundo desolador de una humanidad “bestializada”» (Reck, 2012:55).

### 2.2.3. Estructura

La estructura de la obra se organiza también entorno a todos estos símbolos y significados, presentándolos progresivamente capa tras capa, consiguiendo más profundidad a medida que avanza la función. Primero Ripoll presenta una imagen

superficial de unos niños cualesquiera en un lugar cualquiera, que por momentos llega a ser incluso cómica. Después va destapando hechos, presentando las relaciones entre los personajes y contando la historia propia de cada uno de ellos, la historia que un país entero decidió «olvidar» por el bien de un futuro mejor. Estos personajes que al comienzo son niños en una habitación, pasan a ser niños maltratados y encerrados por la crueldad de la guerra, para, más tarde, contar sus historias. Son mucho más que sólo niños, son testigos de la crueldad y del sinsentido que asoló a un país entero. La autora ahonda cada vez más profundo en la memoria, hasta terminar transmitiendo al público una sensación de desasosiego e inquietud entorno al desenlace de la obra.

## 2.2.4. Condicionamiento y enfrentamiento de los recuerdos

### 2.2.4.1. «Lavado de cerebro»

Los niños protagonistas representan a una generación criada por la Iglesia y el Gobierno, que no conoció la paz, que se crió con la guerra y la violencia, y en cuyo comportamiento se refleja esa ideología impuesta. Este rasgo es sobre todo característico de los personajes de Lázaro y Marqués, que tienden a ser muy violentos sobre todo con Cuca, que es el más pequeño e indefenso: «LÁZARO: Si quieres comer... Tienes que pasar la lengua por el polvo de la viga.» (Ripoll, 2005:258). Sobre esto, llama la atención también el hecho de que estos niños tengan un sentido de la realidad muy crudo, influencia de lo que han vivido desde pequeños: «TUSO: Tonto, si el Infierno no existe. Se lo inventan los mayores para darnos miedo.» (Ripoll, 2005:269). Los juegos a los que juegan y las canciones que cantan son también reflejo de esto: cantan solamente canciones de Iglesia o militares, juegan «a los trenes» y a «matar el hambre», e incluso crean un juego *metateatral*, un teatrillo sobre una señora que les trae cartas y regalos de sus padres. Hay veces en las que hasta se disfrazan de la Sor y la imitan, o de la «señora inspectora de la Sección Femenina» (Ripoll, 2005:267); todo parte de un mecanismo de defensa infantil para quitarle peso a la situación y canalizar el miedo que sienten. La imaginación es, pues, un consuelo o herramienta de supervivencia de la que disponen estos niños.

Además, la autora nos muestra cómo el bando ganador que «educó» a estos niños perdidos impuso una adoración falsa y obligatoria a las figuras de la Iglesia y de Franco,

rasgo típico de los fascismos europeos: «LÁZARO: [...] obligaron a todos los niños a besarla metida en el ataúd...» (Ripoll, 2005:292). Los pequeños recibieron un «lavado de cerebro» a través de la educación que recibieron y de aquellos quienes los «acogieron». La violencia, el orden y el nacionalismo conformaban la única realidad que conocieron y que se les enseñó a respetar por la fuerza.

LÁZARO: ¿Quiénes sois?	LÁZARO: ¿Qué os mueve?
TODOS: ¡La Organización Juvenil!	TODOS: ¡El recuerdo de José Antonio!
LÁZARO: ¿Qué queréis?	LÁZARO: ¿Cuál es vuestra disciplina?
TODOS: ¡La España una, grande y libre!	TODOS: ¡La Falange!
LÁZARO: ¿Qué os sostiene?	LÁZARO: ¿Cuál es vuestra consigna?
TODOS: ¡La sangre de nuestros caídos!	TODOS: ¡Por el Imperio hacia Dios!
LÁZARO: ¿Quién os guía?	LÁZARO: ¿Cuál es vuestro grito?
TODOS: ¡El Caudillo!	TODOS: ¡Arriba España! ¡Viva Franco!

(Ripoll, 2005:273-274)

Otra evidencia de este adoctrinamiento en el que se vieron perdidos los niños son las palabras que la Sor utiliza para referirse a ellos, y que los propios niños reproducen. La monja los llama *salvajes, sangre sucia, hijos del demonio, anticristos, bancarrota de la castidad, manzana podrida y licenciosa, la hez del mundo, detritus...* entre otros insultos. Incluso los animaliza para quitar peso a la barbarie ejercida sobre ellos: «SOR: [...] con las ganas que yo tengo de pasaros la mano por el lomo...» (Ripoll, 2005:255). Todo este discurso forzado y profundamente racista es reflejo de la «eugenesia positiva» que se llevó a cabo en el país, influencia directa de las investigaciones del psiquiatra franquista Vallejo Nájera y de sus postulados sobre la raza hispánica y «la mancha del comunismo», personaje que además mantuvo estrecha relación con los dirigentes del Auxilio Social, aquella parte del gobierno franquista que se encargó de «cuidar» a los huérfanos de la guerra. En sus propias palabras: «El mejor medio de impedir la degeneración de la raza será multiplicar los selectos y dejar que perezcan los débiles, para que no predominen en la masa de población» (Vallejo Nájera 1937:76).

#### 2.2.4.2. *El trauma*

En el clímax de la obra, cuando las piezas empiezan a encajar entre sí y las historias de todos los personajes y lo acontecido empiezan a mostrarse, Tuso y los demás niños tienen que enfrentarse a la Sor y al trauma de lo que ocurrió el día en que murieron, que no han sido capaces de recordar al completo hasta entonces, o por lo menos no conscientemente. Empiezan a revivir lo vivido aquel día, a recordarlo y volver a sentirlo: « [Cucachica] tiene los ojos en blanco y habla como en trance» (Ripoll, 2005:304). Entran en un estado de retrospección provocado por un claro estrés post-traumático. Los niños sienten un miedo atroz, mientras Tuso batalla con la ira que lo llevó a empujar a la monja escaleras abajo.

Los efectos de sonido utilizados por la autora ayudan también a recrear los acontecimientos traumáticos que vivieron los pequeños y retransmitirlos al público. Son repentinos y crueles, llenos de gritos de sufrimiento y de auxilio, el vivo reflejo de una realidad que los maltrató junto a sus familiares. A lo largo de la obra, y sobre todo en el clímax, cuando escuchamos estas ráfagas de efectos sonoros y canciones, los niños se quedan paralizados, pues el sonido funciona como un acceso muy potente a la memoria. Por ejemplo, una canción militar hace recordar a Tuso el día en que lo echaron por un puente: «TUSO: Venían desfilando y cantando [...] me agarraron por los pies y me tiraron al río, y como no sé nadar... pues casi no lo cuento» (Ripoll, 2005:281).

Tras un frenesí de emociones, los niños finalmente se dan cuenta de que tienen que gestionar aquello que pertenece al pasado para poder dejar de rondar en el desván como fantasmas. Esto es también lo que se debe hacer con la Guerra Civil y lo acontecido tras esta, no hay que enterrarlas en el baúl –o desván– de la memoria, sino dar cuenta de aquello que se hizo mal y de lo que no, revivir lo que ocurrió, y aprender de ello. Los recuerdos son, al final, un mecanismo para guardar las advertencias del pasado con tal de recordarlas en el futuro y no volver a cometer los mismos errores, por eso tendemos a recordar los hechos dolorosos o negativos con más vividez. Pero, para que esto funcione, hay que hacer un esfuerzo por recordar, sin miedo al dolor o al qué dirán. Muchos supervivientes de la Guerra Civil y víctimas de los robos de bebés no quisieron contar lo sucedido, no eran capaces de exteriorizar sus recuerdos por la represión que aún vivían por parte del bando franquista. Ese miedo, esa represión y esa sensación de

culpabilidad ante una injusticia que no fue culpa de las víctimas, es exactamente lo que quiso plasmar Ripoll en *Los niños perdidos*:

A raíz de ir haciendo funciones iba apareciendo más gente que había pasado por ahí [...] era muy impactante, porque era gente que te hablaba como con los ojos hacia adentro. Según te lo estaban contando estaban recordando, estaban reviviendo todo lo que habían vivido [...] muchas víctimas son doblemente víctimas porque existe como una especie de estigma social, hay una vergüenza a contar que pasaron por esto.<sup>7</sup>

Una vez enfrentados los traumas y miedos, los niños son conscientes de la esencia y función de la Sor, descubren que es un fantasma del pasado olvidado: «LÁZARO: [ella] es como nosotros: aire, nada, tu imaginación.» (Ripoll, 2005:312). Así, pueden hacerle frente y ver el camino por donde deben avanzar, una ruta de escape hacia un futuro donde sean libres de la prisión que el horror del pasado les construyó: «LÁZARO: Si no nos da miedo no existe, esa es su razón de ser.» (Ripoll, 2005:312).

#### 2.2.4.3. *Tuso: representación de un pueblo*

El personaje de Tuso es, en fin, el hilo conductor y de unión entre todas las historias que se cuentan. Funciona también como una representación metafórica de la memoria colectiva española, que decidió cubrir sutilmente con el manto del olvido aquellos hechos que no pudo enfrentar cuando tuvo que hacerlo, pero que finalmente debe sacar a la luz para darles un lugar más digno a aquellos que los vivieron. Es símbolo de coraje y de esperanza, pues aunque sienta nostalgia y lástima por sus amigos, sigue jugando con ellos tras tantos años, haciéndolos reír y calmándolos. Al principio huye ante el peligro y el miedo, hasta que finalmente consigue encontrar en sí mismo la audacia para enfrentarlos y no abandonar a aquellos a quienes quiere: «MARQUÉS: ¿Y si el Tuso no vuelve? / LÁZARO: Siempre vuelve.» (Ripoll, 2005:259). Tuso, especifica la autora, tiene cierto retraso mental, precisamente por estos eventos traumáticos que vivió en la infancia, que lo dejaron merodeando y sumido en sus propios recuerdos, atascado en el pasado, incapaz de asimilar lo que ocurrió y de superar los violentos asesinatos de sus amigos. Es también el único que puede entrar y salir del desván, y el único que envejece, porque aún está vivo. Los otros tres están muertos, son fantasmas, y como tal

---

<sup>7</sup> Cendal, 2018. INAEM: *Figuras: Laila Ripoll*, 23:50-24:49

pertencen al espacio de la memoria, están inmortalizados en el desván de Tuso y en sus recuerdos, pero no existen en el mundo de afuera, nadie más quiere acordarse de ellos, pues es más fácil «echar tierra encima» (Ripoll, 2005:310), y así «olvidar, olvidar, olvidar, olvidar... Y se acabó...» (Ripoll, 2005:263).

## **Conclusiones**

Tras analizar en profundidad las obras escogidas y observar los puntos de interés, lo expuesto anteriormente permite sacar varias conclusiones, tanto al respecto de los objetivos trazados al comienzo de la investigación como sobre algunas reflexiones que han ido emergiendo durante el estudio. En un principio esperábamos que la memoria y el testimonio se plasmaran en las obras directamente, como si se trataran de un teatro documento del siglo XX, pero hemos podido comprobar que sus estructuras, construcción y significados son mucho más intrincadas y detalladas de lo que puedan parecer.

En primer lugar hemos podido observar que, en efecto, el teatro resulta un medio adecuado y versátil a la hora de transmitir o mostrar las vicisitudes de la memoria en diversos aspectos, personales o históricos. La mayoría de los muchos recursos o herramientas del que dispone el dramaturgo para escenificar la obra se prestan también a ayudar en este cometido, pues hemos podido comprobar que incluso los objetos más rutinarios –la ropa en *Mi vida después*, por ejemplo– pueden adquirir un significado semiótico importante si se incluyen de manera correcta en el entramado de la obra y en el mensaje que busca transmitir. También el estilo de la escritura puede cumplir esta labor de muchas maneras, no necesariamente transmitiendo el testimonio o sus circunstancias tal y como sucedieron, sino que el lenguaje puede poetizarse, abstraerse, descomponerse... de mil maneras distintas, y ello no dificulta que todas se puedan incluir en el conjunto semiótico de la obra significativamente y sin impedir la correcta comunicación de los hechos narrados.

En segundo lugar hemos podido deconstruir y examinar algunas de las formas que pueden adoptar el espacio, los personajes y el tiempo dramático en esta transmisión de la memoria y el testimonio. Lo que más resalta sin duda en este aspecto es la fluidez del espacio-tiempo, pues se adaptan en todo momento a la esencia abstracta de la memoria,

y anclarla en un lugar o un tiempo definidos podrían limitar el alcance de su mensaje. Por un lado, esto resulta evidente en *Mi vida después*: la obra cambia continuamente y escapa de la presencialidad absoluta, tanto en el momento histórico como en el escenario en el que se desarrolla, más bien da la impresión de que ocurriese en un emplazamiento apartado de nuestra línea espacio-temporal, en un área o momento atemporal dedicado exclusivamente a la memoria y a los recuerdos. Por otro lado, en *Los niños perdidos* también podemos apreciar algo en parte similar. Aunque la época en la que se desarrolla el presente narrativo esté más o menos definida, de algún modo la obra escapa continuamente de esa fijación temporal al jugar con la superposición de varios momentos en el mismo escenario, ya sea a través de evocaciones detalladas del pasado, de ráfagas sonoras que nos transportan a otras situaciones, o mediante los propios personajes que son en realidad fantasmas de épocas pasadas. El espacio de la obra también es en parte indefinido, pues aunque se escenifica en un espacio cerrado y bien construido, posee cierta fluidez al no estar completamente localizado, pudiendo ser una habitación en cualquier lugar del país o en ninguno, ya que las interacciones con la realidad de afuera son limitadas, y podría incluso considerarse un «espacio fantasma», un lugar creado por y para la memoria. Todo esto, sumado a la compleja psicología que presentan los personajes en ambas obras, permite concluir que para plasmar la memoria en la obra de manera correcta, esta se tiene que adaptar de alguna manera a su materialidad abstracta y compleja; para poder englobar algo que en realidad parece inabarcable.

En tercer lugar, la lectura de estas obras nos ha enseñado que, en efecto, el teatro puede darles voz a aquellos que no la tuvieron, para así llegar a influir en el espectador y cambiar su punto de vista sobre algunas cuestiones sociales. Ambos trabajos nos muestran distintos acercamientos a estos temas, sin que por ello dejen de poder difundir y reflejar el mensaje testimonial como si fueran un espejo de la sociedad. Por un lado, el estilo de escritura y representación de Ripoll es más abstracto, poético incluso, más metafórico... se sirve de estas abstracciones y ficciones artísticas para buscar la concisión en el mensaje, cuyo significado se construye en última instancia en el propio público. Arias, por otro lado, procede justo de manera opuesta, construyendo abstracciones y ficciones, lo intangible, la memoria, a través de significados y realidades *–a priori–* concretas, como pueden ser objetos, personas, datos, etc. Es decir, que ambas obras, sin quererlo, se complementan, pues abordan un mismo problema



desde dos puntos de vista completamente opuestos, como si fueran el anverso y el reverso de una moneda: por un lado los hijos no están (Ripoll), y por otro lado estos hijos son los que testimonian lo ocurrido (Arias). Ambas consiguen así visibilizar al desaparecido y a su historia ante el público, haciendo al mismo tiempo una crítica y una denuncia al trato que se les había dado anteriormente, y dejando esa impronta de incomodidad y reflexión social en el espectador.

Finalmente, hay que decir que la memoria histórica y el testimonio social son temas que merecen toda la atención que se les pueda dar, y que conviene no dejar en segundo plano. Sobre todo, como hemos podido comprobar, resulta enriquecedor verlos tratados a través del género dramático, ya que se trata de un medio con gran potencial para transmitir experiencias tanto individuales como colectivas, y encima tiene la ventaja de disponer de un amplio abanico de posibilidades de construcción de significados y perspectivas. Este tipo de arte ayuda a «poner de relieve la vigencia de la memoria histórica, cuya presencia, ya sea en el teatro o en la vida real, no se desliga cómodamente de nuestra realidad contemporánea» (Guzmán, 2012:23).

## **Bibliografía**

Angilletta, F. (10/2012): «La vida después de: nuevas formas de la memoria en *Mi vida después* de Lola Arias.» en *V seminario internacional Políticas de la Memoria: Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. Coordinadoras de las actas: STEGMAYER, M. y CUESTA, M. Buenos Aires, Argentina.

Arias, L. (2016): «Mi vida después», en *Mi vida después y otros textos*. Ebook, pp. 13-40. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Reservoir books. Disponible en línea > <https://cutt.ly/bbKH489> [accedido el 13/05/2021]

Armengou, M. y Belis, R. (2004): «Los niños perdidos del franquismo», *Revista Pueblos*, nº12.

Beverley, J. (1992): «Introducción», en J. Beverley y H. Achugar (Eds.), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, pp. 17-32. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

- Blejmar, J. (2010): «Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias» en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nº 9, noviembre.
- Bobes Naves, M. C. (coord.) (1997): «Introducción a la teoría del teatro», *Teoría del teatro*. pp. 9-30. Madrid: Arco/Libros.
- Cendal, S. (2018): «Entrevista a Laila Ripoll» en *Figuras: Laila Ripoll*. Centro de Documentación Teatral, INAEM. Disponible en YouTube > <https://youtu.be/1616daL0loU> [Accedido el 01/05/2021]
- De la Puente, M. (11/2019): *Medios, dispositivos y tecnología en Mi vida después, de Lola Arias* (conferencia). Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea > <https://cutt.ly/mbKJEHV> [accedido el 14/05/2021]
- Fouce Fernández, J. G. (01/07/2011): «Psicología y memoria histórica: Los niños perdidos y robados del franquismo», en *Las políticas de la memoria: Análisis del impacto de las exhumaciones de la Guerra Civil en los primeros años del siglo XXI*, mesa de ponentes sobre *El movimiento de la memoria histórica*.
- Gatti, G. (2008): *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Gatti, G. (2011): «El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas», *Universitas humanística*, nº72, julio-diciembre, pp. 89-109. Bogotá, Colombia.
- Gimber, A. (2007): *Nuevas Poéticas Teatrales: El teatro documento posdramático*, Universidad Computense de Madrid. Disponible en línea > <https://cutt.ly/fbKHqYO> [accedido el 14/05/2021]
- González, C. (2020): «Los tiempos del testimonio, el *reenactment* y la *performance* en los proyectos documentales de Lola Arias. De *Mi vida después* (2009) a *Campo minado/Minefield* (2016)» en T. Basile y M. Chiani (eds.), *Voces de la violencia: avatares del testimonio en el Cono Sur*, pp. 150-174. La Plata: EDULP. Disponible en PDF > <https://cutt.ly/Vbc9xTv> [Accedido el 16/05/2021]
- Guzmán, A. (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: revista audiovisual de investigación teatral*, nº2. Disponible en línea > <https://cutt.ly/XbKHxgY> [accedido el 14/05/2021]

- Kowzan, T. (1997): «El signo en el teatro», *Teoría del teatro* (coord. Boves Naves), pp. 121-154. Madrid: Arco/Libros.
- Nanni, S. (2019): «Post-memorias entre pasado y futuro: *Mi vida después*, de Lola Arias», *Orillas: Revista d'ispanística*, nº 8, pp. 407-425. Padova University Press, ISSN 2280-4390.
- Navarro, V. (24/12/2008): «Los niños perdidos del franquismo», Diario *El País*.
- Reck, I. (2012): «El teatro grotesco de Laila Ripoll», *Revista Signa 21*, pp. 55-84. UNED.
- Ripoll, L. (2011): «Los niños perdidos», *Dramaturgas españolas en la escena actual* (ed. García Pascual, R.), pp. 249-314. Madrid: Castalia.
- Rovecchio Antón, L. (2016): «El triángulo azul: El teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll», *Cuadernos Aispi*, pp. 95-108.
- Tortosa, V. (2014): «Los niños perdidos de la dictadura: Último episodio de la memoria de la dictadura», *Journal of Catalan Studies*, pp. 45-63.
- Vallejo Nájera, A. (1937): *Eugenesia de la hispanidad y regeneración de la raza*. Burgos: Editorial Española.

