

Espectros: el retorno del pasado en la escena española contemporánea

María Montoya Medina¹

Recibido 08/03/2022 / Aceptado 11/04/2022

Resumen. El presente estudio examina la inclusión, en dos recientes textos teatrales, de personajes fantasmales que representan la pervivencia traumática de los horrores de la dictadura franquista. *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, tiene lugar en un orfanato de la posguerra donde viven recluidos varios niños del bando republicano. Las vinculaciones entre memoria y lo espectral son asimismo palpables en *El espectro de la estación de Atocha*, de Fernando Marías, cuyo monólogo comienza interpelando al público sobre una de las disputas coloniales en las que se enzarzó el régimen franquista, ausentes en el imaginario colectivo peninsular y, por lo general, de la literatura asociada con la recuperación de la memoria histórica. **Palabras clave:** memoria histórica; teatro; fantasma; apropiación de menores; Sidi Ifni.

[en] Haunting Ghosts: The Return of the Past in the Contemporary Spanish Stage

Abstract. This essay explores the role of spectral characters in two contemporary Spanish plays dealing with Spain's postwar years and Franco's dictatorship. *Los niños perdidos*, by Laila Ripoll, takes place in an orphanage where three children from the Republican side have been confined by the Francoist welfare system since the end of the war. The close relationship between memory and the ghost is also evident in "El espectro de la estación de Atocha", by Fernando Marías, whose monologue delves into one of Spain's last colonial wars in Sidi Ifni, a former North African enclave of Spain that was returned to Morocco in 1969.

Keywords: historical memory; theatre; ghost; missing children; Sidi Ifni.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión. 3. Metodología y objetivos. 4. *Los niños perdidos*. 5. "El espectro de la estación de Atocha". 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Montoya Medina, M. (2022). Espectros: el retorno del pasado en la escena española contemporánea, en *Documentación de Ciencias de la Información* 45(2), 127-134.

1. Introducción

“¿Qué es un fantasma? Un evento terrible, condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar”, dice la voz en *off* de *El espinazo del diablo*, la película de Guillermo del Toro en la que el fantasma de un niño huérfano espera hacer justicia, al final de la Guerra Civil española, contra quien le había quitado la vida. Junto con el lugar que ocupa lo espectral en la narrativa y el cine transhispanicos, se ha venido señalando la inclusión de personajes espectrales en el teatro contemporáneo, así como la estrecha conexión que guardan los huérfanos fantasmales con la cultura de la posguerra española, en su función de figuras elípticas de los horrores del pasado y de sus víctimas (Colmeiro, 2011).

La pieza teatral *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, se desarrolla en el desván de un orfanato donde viven recluidos tres niños del bando de los vencidos –Lázaro, Marqués, y Cucachica– y un adulto, Tuso, con discapacidad mental. El desenlace de la obra revelará que los tres pequeños solo existen como figuras del pasado o fantasmas en la mente de Tuso, ya que están muertos desde hace tiempo. Las referencias a lo espectral sirven, por otra parte, de telón de fondo en la pieza breve “El espectro de la estación de Atocha”, del escritor Fernando Marías, cuyo monólogo comienza interpelando al público sobre una de las disputas coloniales en las que se enzarzó el régimen franquista, ausentes en el imaginario colectivo peninsular y apenas visibles en la literatura vinculada a la llamada recuperación de la memoria histórica, es decir, aquella que aboga por una relectura de hechos históricos de la España del XX y por la experiencia del recuerdo colectivo de quienes vivieron ese

¹ Catedrática de Literatura Hispánica. Departamento de Lenguas Modernas. St. Joseph's University, Nueva York mmontoya@sjny.edu
<https://orcid.org/0000-0003-1345-4266>

período (Dupláa, 2000). No se trata, precisa el historiador Santos Juliá, de “un acto de conocimiento, sino de voluntad: pretende llenar de sentido el presente trayendo a la conciencia un hecho del pasado”, si bien “no hay memoria histórica sin olvidos voluntarios” (2006), como también reconoce *La memoria está llena de olvidos*, el célebre poemario del escritor Mario Benedetti.

2. Estado de la cuestión

El enorme interés que desde los inicios del siglo XXI viene despertando la memoria histórica en el cine y la literatura actuales –enmarcada por la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007 y las excavaciones de fosas comunes en todo el territorio nacional– se remonta, no obstante, al siglo anterior, tanto en la producción cultural de nuestros escritores exiliados como en los relatos y piezas dramáticas escritas en España, en las cuatro lenguas peninsulares, que abordan la Guerra Civil y la dictadura franquista. A la publicación de las novelas nacidas en los años de la posguerra, seguiría un variado abanico de textos poéticos, narrativos o teatrales que indagan, a lo largo de varias décadas, en este convulso periodo de nuestra historia, desde los textos teatrales *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), de Rafael Alberti, *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo y *Ay, Carmela* (1987) de José Sanchis Sinisterra a las novelas *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina y *O lápis do carpinteiro*, de Manuel Rivas, publicada esta última ya entrada la década de los noventa. En el nuevo milenio, Almudena Grandes, entre otras reconocidas figuras literarias, homenajea con su saga literaria “Episodios de una guerra interminable” a las víctimas de la guerra y del franquismo.

Las aproximaciones críticas a este *boom* memorístico han optado, casi siempre, por eludir el género dramático, centrandose sobre todo su atención en novelas y películas, pese al número considerable de textos teatrales que vienen explorando esta línea de reflexión, como señala el estudio reciente *El telón de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual* (2016), de Anabel García Martínez, donde se examina *Los niños perdidos*, entre otras muestras representativas acerca de este período. El interés del teatro español en esta temática se remonta a la década de los cuarenta y los cincuenta, con piezas tan relevantes como *La libertad en el tejado*, de María Teresa León (Logroño, 1904-1988), y *La tumba de Antígona*, de María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-1991), donde se denuncia “a través de la recreación de algunos de los mitos más importantes de la tradición clásica la situación de los defensores de la República durante la España franquista de la posguerra” (Vilches de Frutos, 2010). El teatro de la llamada Generación de 1982, formada por dramaturgos nacidos en la década de los cuarenta, recupera, precisamente, la memoria de la posguerra con textos como *Quan la ràdio parlava de Franco*, de Benet i Jornet (1979), *Yo fui actor cuando Franco* (1993), de Ignacio Amestoy, o *Terror y miseria en el primer franquismo* (proyecto comenzado en 1979 y culminado en 2002), de Sanchis Sinisterra.

Los estudiosos de nuestra dramaturgia contemporánea atribuyen el incremento significativo de piezas dramáticas en torno a la Guerra Civil al “hecho de que España se encuentra en las postrimerías de la memoria comunicativa”, es decir, los testimonios compartidos de modo oral (Guzmán, 2014), al que se sumaría no solo la controvertida reconstrucción de un pasado traumático –materializado en las miles de víctimas que continúan sepultadas en las fosas franquistas – sino también la búsqueda de una identidad individual y colectiva. En cuanto a la proliferación de figuras espectrales en obras teatrales recientes, se explica, entre otros motivos, por la inclusión de lo liminal en el escenario mediante espacios abandonados (cementeros, desvanes, tumbas) en los que el fantasma invita al público a afrontar un pasado conflictivo y asumir su deber de memoria (García Manso, 2018).

3. Metodología y objetivos

El presente trabajo pretende esclarecer en dos recientes textos teatrales –*Los niños perdidos* y “El espectro de la estación de Atocha”– su vinculación con la recuperación de la memoria histórica y, a la vez, los mecanismos que los asocian con la literatura fantástica. Para el estudio de forma conjunta de estas dos vertientes, se han tenido en cuenta los principales aportes críticos, tanto en el ámbito de los estudios culturales como en el área relativa a las formulaciones de lo fantástico moderno, sumando las dos perspectivas en el análisis concreto de las dos piezas.

La aproximación a lo fantástico en *Los niños perdidos* parte de los estudios de dos hispanistas italianos –Matteo de Beni y Verónica Orazi– acerca de la presencia de esta modalidad literaria en nuestra dramaturgia contemporánea. La exploración de sus referentes históricos se basa, por otra parte, en las reflexiones planteadas por las investigadoras Antonia Amo Sánchez, Luz Souto y Francisca Vilches de Frutos en sus ensayos acerca de la apropiación de menores durante el franquismo y su representación en el teatro de Laila Ripoll.

La lectura de la segunda pieza teatral –“El espectro de la estación de Atocha”– utiliza diferentes fuentes bibliográficas con las que se desgranar sus estrategias dramáticas y un trasfondo histórico que recupera, aunque solo de modo tangencial, los conflictos bélicos librados por la España franquista en sus colonias en África. *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production* (2012), de Adolfo Campoy-Cubillo, examina de cerca varios textos con una temática similar: los cruentos combates que enfrentaron a las tropas españolas con las rifeñas en el antiguo Protectorado de Marruecos y de cuyo inicio se cumplieron en 2021 cien años.

4. Los niños perdidos

Autora, actriz y directora de escena, Ripoll es una de las voces más reconocidas de la escena española contempo-

ránea y cuya trayectoria teatral ha recibido entre otros premios, el Premio Nacional de Literatura Dramática, en 2015, por su obra *El triángulo azul*, acerca de los exiliados españoles deportados al campo de concentración nazi de Mauthausen. Desde su estreno en 2005, *Los niños perdidos* cuenta hasta hoy con varias ediciones, entre ellas la publicada en 2013 junto con otros dos textos de la dramaturga – *Atra Bilis* y *Santa Perpetua*– bajo el título *Trilogía de la Memoria*, en lugar de *Trilogía Fantástica*, como hasta entonces eran conocidas estas tres piezas. “Uno de los grandes descubrimientos de mi infancia, y que me dura, y por eso escribo lo que escribo, es la literatura fantástica” (Ripoll, 2011), comentaba, precisamente, la autora dos años antes en su conferencia “*Santa Perpetua*” y *la Trilogía Fantástica*. Por otra parte, definía este volumen como trilogía de la memoria pues “las tres obras hablan de un pasado y un presente, van y vuelven” (2011). En cuanto a *Los niños perdidos*, Ripoll indicaba así su compromiso con la memoria de un hecho silenciado hasta hace apenas unas décadas: “Es un tema que me venía atormentando desde hacía mucho tiempo: el Auxilio Social y los niños que fueron arrebatados a sus madres en las cárceles, los que fueron dados en adopciones ilegales” (2011).

Mientras en Argentina la denuncia y la investigación de los desaparecidos y de sus hijos se da a conocer públicamente durante y después de la dictadura militar (1976-1983), en España no es hasta la publicación en el año 2002 del estudio de Ricard Vinyes *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles* que sale a la luz la apropiación por parte de la dictadura franquista de unos 45.000 menores solo hasta mediados de los años 50, frente a los 500 en Argentina. Si bien en ambos países tanto la narrativa como el género dramático se comprometen con la tragedia de sus miles de víctimas, es sobre todo el teatro el que ha propiciado, aunque más el argentino que el español, “la apertura hacia un marco de militancia que posibilite la restitución de los niños apropiados” (Souto, 2014).

Salvo en contados casos, la atención crítica ha recalado este trasfondo histórico, relegando a un segundo plano los elementos fantásticos que articulan la acción dramática de la pieza de Ripoll. *Los niños perdidos* aborda, en efecto, una de las políticas sociales más nefastas del estado franquista: miles de niños, hijos de mujeres represaliadas por el régimen, fueron separados de sus madres y recluidos en los albergues del Auxilio Social, institución oficial que constituyó un importante medio de propaganda política de la dictadura franquista. Este episodio –reconstruido por los cómics de Carlos Giménez *Paracuellos* y *Auxilio Social* y por el documental de Montse Armengou *Els nens perduts del franquisme* basado en el libro de Vinyes– es el que plasman los juegos de efecto metateatral de los cuatro personajes y sus recuerdos de las experiencias vividas antes y después de la llegada al hospicio. Los referentes históricos no solo apuntan al conflicto bélico y a figuras e instituciones vinculadas al franquismo, sino también a las canciones y personajes de ficción que poblaron el imaginario infantil de la posguerra, cumpliendo “la doble función de contextualización histórica y de apoyo argumental que

caracteriza el universo teatral de Ripoll” (Díaz, 2012). Esta temática de reivindicación y denuncia no se presenta, sin embargo, según las convenciones de un drama realista, sino con un código propio donde convergen lo real y lo fantástico: “el mundo de los niños o el de las ancianas (en *Atra Bilis*), declaraba Ripoll durante los ensayos de *Los niños perdidos*, “proporciona una teatralidad alejada del naturalismo y es otro tipo de teatro que a mí me gusta. El teatro naturalista me gusta verlo y leerlo, pero no me gusta hacerlo” (Henríquez, 2005).

Los niños perdidos se estrenó el 15 de octubre de 2005 en el Centro Cultural Rigoberta Menchú de Leganés durante el X Festival Internacional Madrid Sur. El montaje, dirigido por la propia dramaturga, recaló en efecto el matiz grotesco de la pieza ya que el papel de los niños protagonistas fue interpretado por actores adultos (De Beni, 2012). Como ya se ha dicho antes, el desenlace desvelará la condición de personajes fantasma de los tres pequeños, encarnados en la memoria de Tuso, el único superviviente, una vez que este rememora lo sucedido tiempo atrás:

Tuso Al final conseguí que subiera Sor Irene y cuando os vio tiosos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima de ellos, nunca mejor dicho (Ripoll, 2010).

Con la irrupción de lo fantástico, toda la acción dramática queda ahora supeditada a este elemento desestabilizador –el diálogo entre vivos y fantasmas– con el que la pieza visualiza la culpa que siente Tuso al haber provocado, sin quererlo, la muerte de una de las monjas y, como consecuencia, la muerte de Lázaro y Marqués por no haber logrado convencer a las otras religiosas de que había dos niños encerrados y abandonados en el desván. Cuando lo consigue, es demasiado tarde. Según Tuso, él solo pretendía vengarse de la Sor haciéndola rodar por las escaleras por haber arrojado a Cucachica por la ventana. Cristalizan así los resortes o mecanismos del horror que ha venido fraguando, progresivamente, la ficción dramática, guiada por las percepciones sensoriales de los tres niños, pero sujeta al punto de vista de Tuso, que se erige.

La obra nos obliga, por consiguiente, a reevaluar e indagar en el mundo ficcional de *Los niños perdidos*, identificando, retrospectivamente, las estrategias dramáticas que abocan a ese epílogo insólito. La primera de ellas sería la escenografía: el desván del orfanato es un espacio cerrado y misterioso –recurso frecuente en la literatura fantástica– del que solo Tuso puede entrar y salir a su antojo en su condición de *soggetto immaginante*. Los niños, por el contrario, permanecen recluidos, por lo que deducimos que han sido castigados, como así le sucedió a Cucachica por haberse orinado encima, hasta que descubrimos que son los recuerdos de Tuso los que los retienen ahora en el desván, “un espacio liminal” (García, 2018); es decir, a caballo entre el presente y el pasado. Atenazados por un pasado traumático que los mantenía confinados en ese reducto inhóspito, deciden

salir afuera tras darse cuenta de que solo existen como proyecciones de la mente de Tuso:

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 (p. 119).

El diálogo con el que termina la pieza indica, por un lado, la alegría de los tres pequeños al sentirse recordados, libres por fin de la condena del miedo y del

olvido (Lamartine-Lens, 2019); por otro, su deseo de abandonar el desván y la resistencia de Tuso a dejarlos salir revelan que están perdidos también para este personaje, “quien intenta inútilmente mantenerlos en vida con su recuerdo y no quiere dejarlos ir” (De Beni, 2012). El desenlace apunta, sin embargo, como sugiere Orazi, al propio trauma de Tuso, es decir, a su capacidad para afrontarlo y superarlo, perceptible en la decisión de las tres criaturas imaginadas por el personaje adulto: al salir de su espacio mental facilitan el retorno a la realidad (2017).



Figura 1. *Los niños perdidos*. Fuente: Diario de Ávila (12/05/2012)

Efectos sonoros como las voces, fuera de la escena, que evocan a la manera de un coro macabro la violencia física y verbal sufrida en el pasado (Amo, 2008), o los pasos y golpes de la figura invisible pero tétrica de la Sor contribuyen a crear un clima de turbación e inquietud, generando en el lector-espectador “una sensación di creciente disorientamiento” (Orazi, 2017). A ellos se sumaría la superposición de varios planos ficticios, evidente en los juegos de los pequeños, junto con una mayor densidad dramática a medida que sus recuerdos reconstruyen, mediante “un fenómeno de catarsis colectiva” (Vilches, 2010), episodios como el vivido por Cucachica y otros niños durante su traslado, en un tren de ganado, desde la cárcel hasta el hospicio:

Y hacía mucho frío. Y entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo: «¡Qué mal huele!», y dijimos: «Es que 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. Y otra vez chaca-chaca-cham-cham (pp. 81-82).

En la escena final, una ráfaga de aire que cierra la puerta del desván y la gradual desaparición de la luz en el escenario marcan simbólicamente el desenlace de la pieza (De Beni, 2012).

5. “El espectro de la estación de Atocha”

“Todos los monstruos son hijos de su tiempo” (2016), observaba Vanessa Monfort en sus palabras de presentación, en el otoño de 2016, del programa teatral *El hogar del monstruo*, citando a Frankenstein como hijo de la revolución científica del siglo XIX, a Drácula del romanticismo, y a los zombis de la sociedad de masas del siglo XX. Es precisamente la pregunta sobre cuáles son las criaturas

engendradas por el caos de nuestro siglo la que se plantearon los creadores, autores e intérpretes de *Hijos de Mary Shelley* al fundar esta compañía teatral. Su programa de seis piezas breves incluía, entre otras, “El espectro de la estación de Atocha”, del escritor Fernando Marías.

“Atocha es un espectro por donde los cuerpos de los vivos vagan en vez de caminar”, decía Pilar Portero en sus palabras introductorias a los testimonios del golpe terrorista del 11-M en 2004 (2004). Esta imagen fantasmal de la estación madrileña –posiblemente todavía viva en la memoria de muchos espectadores– es el escenario dramático de “El espectro de la estación de Atocha” cuya trama no explora, como podría esperarse en un principio, la dimensión colectiva y cultural del conflicto en una colonia española en África, sino el deterioro progresivo que sufre su protagonista a raíz de una experiencia traumática de la que nunca llegará a recuperarse. La pieza se estrenó en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid con una puesta en escena donde se oía el reloj de una estación, las llamadas a los trenes y el ruido del traqueteo de las maletas. Su protagonista, un mendigo envuelto en un viejo edredón, es un hombre de unos cuarenta años, físicamente muy deteriorado, que carga con un viejo petate (Marías, 2016).

Un personaje narrador –el espectro de un mendigo– relata en 1974 y desde la estación de Atocha un su-

ceso ocurrido dos décadas atrás en Sidi Ifni que alterará *siniestramente* el resto de su existencia: “Sidi Ifni... ¿Os suena ese nombre? Sí, en África, una antigua colonia española. La mayoría de vosotros no sabéis que allí España estuvo en guerra” (Marías, 2016). Una noche, durante su servicio como alférez en el campamento militar, causa accidentalmente la muerte de una mujer con un disparo perdido. Sobrecogido por la imagen del cadáver –una joven desconocida de unos veinte años–, pasa horas junto al cuerpo de la muerta. Al amanecer del día siguiente aparece ante él el espectro de la chica: “Me estaba atando las botas cuando vi sus pies descalzos pintados de henna, la sangre seca, en el pecho un agujero como mi puño, el corazón reventado”. La visita diaria del espectro –concreción visible de su sentimiento de culpa– acaba enloqueciéndolo y, de vuelta en España, es internado en un manicomio del que escapa en su intento por hacer desaparecer el fantasma de la joven. La huida en tren de ciudad en ciudad no le salva –el espectro regresa una y otra vez– resolviendo al final vivir de la caridad en la estación de Atocha. Un viejo edredón, al que acaricia como si en su interior arropara un cuerpo, visualiza su fantasía de lo que podría haber ocurrido si no la hubiera matado y su necesidad de excusarse: “Y la habría amado y ella a mí. Y la habría traído a España, y por ella me habría enfrentado a quienes la mirasen mal por ser mora”.



Figura 2. *Hijos de Mary Shelley*. Fuente: Facebook.com

Hijos de Mary Shelley m.facebook.com

Algunas figuras espectrales, como la que en esta obra encarna el mendigo de Atocha, no se perciben a sí mismas como fantasmas ni manifiestan señales evidentes de serlo, no siendo tampoco personajes desestabilizadores que provoquen un efecto siniestro (Checa, 2014). La única referencia a la condición fantasmal del personaje de Marías –además del propio título– se limita a las palabras que el maestro de

ceremonias, volcando un reloj de arena, dirige al público del teatro: “Eso quiero pedirnos ahora: que lo dejéis fluir hacia atrás hasta un lugar temporal muy cercano, hasta el año 1974, apenas un paseo, en esta misma ciudad. En ese lugar del Tiempo se movía un patético mendigo al que llamamos el espectro de la estación de Atocha” (Marías, 2016). El halo fantasmal del personaje se define de este modo en el regreso a un pasado próximo al espectador frente a otro reprimido o sepultado en el olvido que materializa el espectro

de la otredad. Como precisa De Beni en su aproximación a esta figura en otros dramas contemporáneos, su función no consiste necesariamente en plantear un tema fantástico sino en concretar de manera plástica los miedos, las culpas, y el arrepentimiento de un personaje (154), es decir, “no basta con que en una pieza aparezca un fantasma para etiquetarla como teatro fantástico” (Orazi, 2018).

El breve trasfondo histórico de “El espectro de la estación de Atocha” y su frágil memoria en el imaginario de la España contemporánea, como sugiere por otra parte la condición liminar e invisible del espectro, vincularían sin embargo esta pieza con la narrativa y los estudios, publicados a lo largo del siglo XX y en el nuevo milenio, en torno a las guerras que libró España en sus colonias africanas. *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production* (2012), de Adolfo Campoy-Cubillo, explora a fondo las escasas pero significativas aportaciones en este campo, haciendo especial hincapié en los relatos agrupados en *El bloqueo* (1928), de José Díaz Fernández –uno de los principales logros de nuestra narrativa de vanguardia– la novela *Imán* (1930), de Ramón J. Sender, y *La forja de un rebelde* (1941-1944), de Arturo Barea, textos todos ellos sepultados por la censura franquista por no ser del gusto del régimen. Ya entrado el siglo XXI, se publican *Carta blanca* (2004), de Lorenzo Silva, y *Partes de guerra* (2009), de Ignacio Martínez de Pisón, autor cuya mirada ambivalente hacia nuestro pasado colonial en África ha plasmado en *Una guerra africana* (2000), *Enterrar a los muertos* (2005) y *Dientes de leche* (2008).

El reciente centenario del Desastre del Annual (1921) –una de las mayores derrotas sufridas por el Ejército español en el antiguo Protectorado de Marruecos– ha recalado no solo la relación conflictiva que pervive entre los dos países sino también el olvido inexcusable de esta tragedia bélica en nuestra memoria histórica, palpable en su ausencia en la agenda del estado español el pasado verano. Bajo el titular “Annual, cien años de olvido”, el País Semanal publicaba, el 18 de julio de 2021, el ensayo con el que el periodista Francisco Peregil esclarecía acertadamente las circunstancias que dieron lugar a este desastre y sus nefastas consecuencias en la política española de las siguientes dos décadas.

7. Bibliografía

- Amo Sánchez, A. (2008). *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva. En W. Floeck, H. Fritz y A. García Martínez (Eds.). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (pp. 245-258). Georg Olms Verlag.
- Armengou, M., Belis R. y Vinyes, R. (2002). *Els Nens Perduts del Franquisme*. Proa.
- Campoy-Cubillo, A. (2012). *Memories of the Maghreb. Transnational Identities in Spanish Cultural Production*. Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137028150>
- Checa Puerta, J. E. (2024). Visiones de lo fantástico: personajes espectrales. En D. Roas y T. López Pellisa (Eds.). *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)* (pp. 229-248) Tomo 2. e.d.a. libros.
- Colmeiro, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *452° F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* N° 4, 17-34. <http://www.452F.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>
- Collins, J., Stewart M. A., Tobin Stanley y M., Vosburg N. (Eds.). (2016). *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Cambridge Scholars.
- De Beni, Matteo (2012). *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Academia del Hispanismo.
- Díaz Avilés, J. (2012). Los desvanes de la memoria: *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. *Letras Femeninas*, T. 38, N° 2, 243-261.

6. Conclusiones

Desde los inicios del siglo XXI, tanto la narrativa como el cine y el teatro vienen subrayando, junto con los estudios ensayísticos, la vigencia indiscutible de la memoria histórica en nuestra vida política y cultural, así como su creciente importancia en la búsqueda de nuestra identidad individual y colectiva desde el restablecimiento de la democracia. La inclusión de personajes fantasmales en la dramaturgia reciente, como figuras elípticas de los horrores de la Guerra Civil y la dictadura, ha puesto de relieve la tragedia abominable de sus víctimas más vulnerables, rescatando del olvido las penalidades y sinsabores que padecieron durante los años más oscuros del franquismo.

Dramaturgos como Laila Ripoll, entre otros, reconstruyen un pasado traumático sirviéndose de figuras espectrales en su denuncia de las atrocidades cometidas por el régimen franquista. En *Los niños perdidos*, Ripoll recrea el maltrato sufrido por los hijos de la mujeres represaliadas por parte de instituciones como Auxilio Social, cuyos hospicios constituyeron una de las principales vías de transmisión de la ideología franquista. A través de los juegos metateatrales de sus personajes, la autora pone en escena el papel –desconocido para las últimas generaciones– que desempeñaron las órdenes religiosas y la Sección Femenina en el adoctrinamiento de niños y adolescentes, así como las canciones, rezos y discursos oficiales que poblaron el imaginario infantil de nuestros padres o abuelos.

La confluencia de figuras espectrales con la memoria histórica recorre asimismo la pieza breve “El espectro de la estación de Atocha”, donde su autor, Fernando Marías, apunta al pasado colonial del régimen franquista, ausente en el cine y la narrativa hasta fechas relativamente cercanas. Si bien el texto teatral se centra en el deterioro mental de su protagonista, su periplo vital, desde Sidi Ifni hasta su llegada a la emblemática estación madrileña, nos remite a la narrativa y los estudios poscoloniales que abordan el progresivo aunque lento reconocimiento de nuestra responsabilidad histórica con los pueblos del Maghreb y el África occidental.

- Dupláa, C. (2000). Memoria Colectiva y *Lieux de Mémoire* en la España de la Transición. En J. R. Resina (Ed). *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy* (pp. 29-42). Rodopi.
- García Manso, L. (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *Revista Signa*, Nº 27, 393-417.
- García Martínez, A. (2016). *El telón de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Georg Olms Verlag.
- Guzmán, A. (2014). Los “muertos vivientes” de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo. *Estreno*, T. 40, Nº 1, 87-102.
- Henríquez, J. (2005). Entrevista con Laila Ripoll. *Primer Acto*, Nº 310, 118-130.
- Juliá Díaz, S. (2022, 2 de enero). Memorias en lugar de memoria. *El País*. https://elpais.com/diario/2006/07/02/domingo/1151811033_850215.html
- Lamartine-Lens, I. (2009). Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll. *El teatro de papel*, Nº 10, 159-171.
- Mariás, F. (2016). El espectro de la estación de Atocha. En *El hogar del monstruo* (pp. 103-116). Centro Dramático Nacional.
- Monfort, V. (2016). Prólogo. En *El hogar del monstruo* (pp. 9-12). Centro Dramático Nacional.
- Orazi, V. (2017). Memoria storica e teatro contemporáneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll. *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Nº 20, 251-267
- Orazi, V. (2018). Sobre lo neofantástico en la dramaturgia española contemporánea. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, Nº 2, 107-124.
- Peregil, F. (2021, 2 de agosto). Annual, cien años de olvido. *El País Semanal*. <https://elpais.com/eps/2021-07-18/la-derrota-de-annual-cien-anos-de-olvido.html>
- Portero, P. (2021, 1 de diciembre). La estación de las almas. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/12/espaa/1079094026.html>
- Resina, J. R. (Ed). (2000). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Rodopi.
- Ripoll, L. (2010). *Los niños perdidos*. KRK ediciones.
- Ripoll, L. (2011). Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. “Santa Perpetua” y la Trilogía Fantástica. *Primer Acto*, Nº 337, 25-38.
- Souto, L. C. (2014). El teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria. *452º F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, Nº 10, 50-66.
- Vilches de Frutos, F. (2010). Introducción. En L. Ripoll. *Los niños perdidos* (pp. 9-29). KRK ediciones.
- Vinyes, R. (2002). *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Ediciones Temas de Hoy.