



ESPAÑA UNA, GRANDE Y HUÉRFANA

Luz C. Souto

Universidad de Valencia

luz.souto@uv.es

Los huérfanos, los bastardos, han poblado las páginas y las representaciones de la cultura hispánica. La preocupación por la filiación ya se hacía presente en los dramas genealógicos de Lope de Vega, o en obras cumbres como *La vida es sueño*, con un Segismundo preguntando a una Rosaura de identidad cambiada ¿Quién eres? (v. 194), definiéndose a sí mismo, aún encerrado y huérfano, como “un esqueleto vivo”, “un animado muerto” (vv.201-202). Pero es a partir del romanticismo donde la tradición de orfandad comienza a entroncarse con nuevas representaciones, más oscuras, quizás igual de sangrientas pero más siniestras. El hilo argumental se extiende con más insistencia hacia lo fantasmal, lo monstruoso, lo abyecto como forma de evadirse de un siglo de cambios.

En este trabajo me referiré a los huérfanos fantasmas que hunden sus raíces en lo gótico de la cultura española pero que lo resignifican otorgándole un sentido político a la orfandad. A la tragedia que conlleva toda muerte, a la separación ya de por sí traumática de padres e hijos se anexa la vinculación de un Estado que se representa a ojos de los narradores como demoniaco. A algunos de estos huérfanos les tocó ser educados al margen del sistema, en asilos del Auxilio Social o en orfanatos aislados, estancados en desiertos, bosques o montañas. Los asilos se constituyeron como lugares de sacrificio donde la ofrenda a los dioses de la Patria y la Iglesia eran los mismos niños. Otros fueron destinados al servicio de los vencedores, marginados como hijos de una derrota que no protagonizaron. Muchos de estos niños murieron de manera trágica: por las bombas durante la guerra, fusilados junto a sus padres, en las cárceles a causa de las epidemias, en los orfanatos a causa del hambre y las torturas. Otros muchos sobrevivieron pero lo hicieron convirtiéndose al régimen, negando su ascendencia y siendo portadores de una educación deformada, una ideología monstruo que los llevó a apoyar a quienes asesinaron a sus padres. Otros tantos vivieron sin conocer su verdadera identidad, y siguieron “perdidos” en familias ajenas, dando descendencia a linajes que no eran los propios. Pocos pudieron



reconstruir la tragedia, pensarse a partir de lo sucedido y hacer obras a partir de la “catástrofe”. Son las nuevas generaciones, “los nietos” de la España huérfana los que ahora buscan la genealogía individual y colectiva. Algunos lo hacen de manera consciente, intentando construir memoria, otros tangencialmente.

Propongo un análisis de estas producciones a partir de dos tópicos: los huérfanos-fantasmas y los huérfanos-monstruos. Aunque el género fantástico no es la línea que predomina en la representación del pasado reciente, que exista y que muchas de estas obras sean de la última década, ya es un síntoma de que algo está cambiando en las formas de abordarlo. Con una identidad colectiva forjada sobre más de 40.000 identidades robadas en las primeras décadas del franquismo, con el terror de una violencia institucionalizada y con la ausencia cada vez más omnipresente de cerca de 400.000 españoles¹, muchos de los cuales siguen aún en fosas comunes, y cuyos restos pisamos a diario, es lógico que se manifieste la historia como eco fantasmagórico, inundando el imaginario con figuras imposibles.

1. Huérfanos pre-fantasmas, pre-cadáveres

Comienzo con un antecedente preciso que creo vital para la representación de los orfanatos en España. El cómic de Carlos Giménez, *Paracuellos*², publicado inicialmente durante la Transición Española, contiene unas 600 páginas donde pululan y rebalsan huérfanos del Auxilio Social. Esta historieta ilustra la vida en varios centros donde pasó su infancia Carlos Giménez. En sus páginas queda al desnudo el concepto de herencia del franquismo, la segregación de los niños para que no crecieran en ambientes republicanos y la reeducación para que se *transformaran* en defensores de la España Una, Grande, y Libre del caudillo. La mayor parte de sus entregas retoman la idea del aislamiento, centros que lindan con lo gótico, en las afueras de la ciudad, presididos por rejas o muros donde resalta el logo del Auxilio Social (la mano vencedora que asesina a la hidra revolucionaria, al *monstruo*).

¹ Número aproximado. Se calculan unos 192.000 fusilados en los campos de concentración y cárceles. Y unos 200.000 en la guerra y la represión de los primeros años de dictadura.

² Carlos Giménez comienza a publicar durante los años de la Transición. La serie tiene dos etapas; la primera de ellas, a finales de los '70 y comienzo de los '80, tiene 28 episodios y un total de 90 páginas que se recogen en dos álbumes, *Paracuellos* y *Paracuellos 2*. La segunda etapa comienza en 1997 y finaliza en 2003, consta de 26 episodios que suman 192 páginas distribuidas en 4 álbumes, *Paracuellos 3*, *4*, *5* y *6* respectivamente.

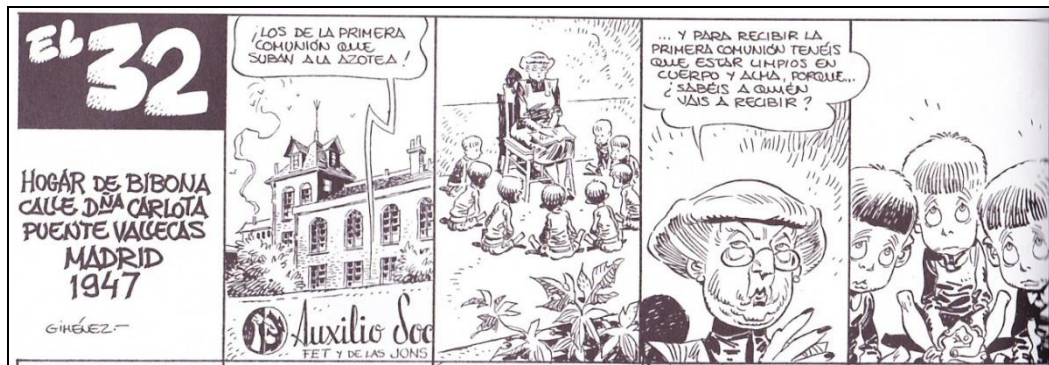


Figura 1. Viñetas *Paracuellos*. (Giménez, 2012: 84)

La representación de los huérfanos en Giménez está asimilada a la estética concentracionaria: el cabello muy corto o rapado, las orejas grandes, los ojos hundidos. Figuras en el límite de lo fantasmal y lo cadavérico. En ellos la filiación original es elidida. Los padres son suplantados por Dios y por Franco. Si menciono la obra de Giménez es porque creo que en sus viñetas ya están latentes los tópicos que mencioné: huérfanos fantasmas, huérfanos monstruos. No entendidos de manera literal como lo retomarán las nuevas generaciones pero sí insinuados. Los niños del auxilio social son “vivos que viven como muertos” (Drucaroff), sombras de lo que eran antes del internamiento, el aspecto mortuario a causa del hambre los señala como pre fantasmas, pre zombies, que al salir de los orfanatos fueron percibidos como regresados, aparecidos en una sociedad que los marcó como niños contaminados.

2. Huérfanos fantasmas

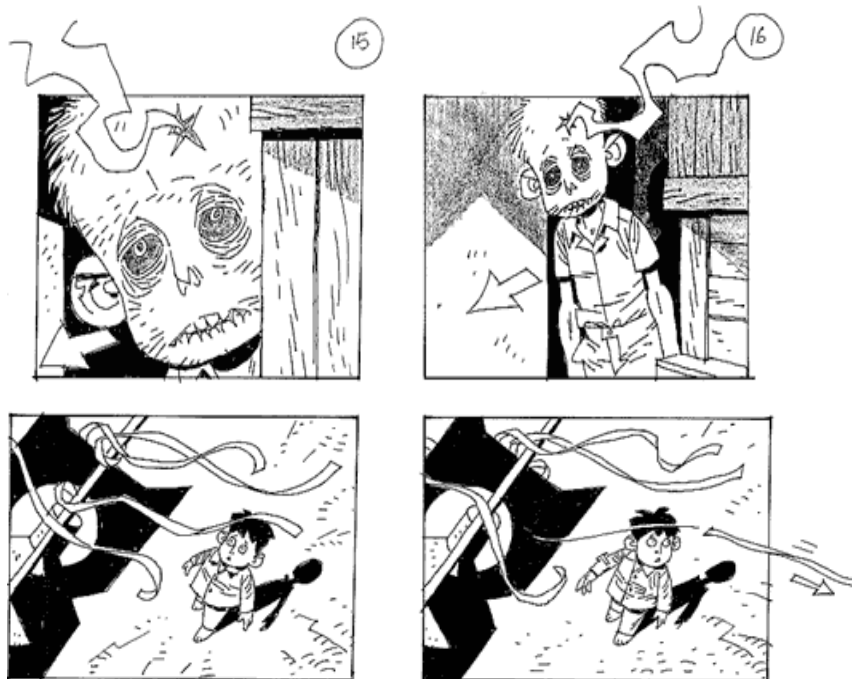
Para pensar la figura de **huérfanos-fantasmas** recupero el análisis que hace Elsa Drucaroff en su estudio sobre la Nueva Narrativa Argentina, donde identifica lo fantasmal como una “mancha temática” que se vuelve más significativa en las producciones de las generaciones de postdictadura. Observa la presencia espectral en dos formas: los “muertos que deambulan entre vivos” y los “vivos que viven como muertos”, ya que “lo fantasmal no aparece solo como gótico sobrenatural” los jóvenes vivos, nos dice, “suelen vivir como zombies” (2012: 317). Las narrativas que los representan “ponen en cuestión el estatuto fundamental de la existencia” (2012: 294), se mueven desde la incertidumbre que produce la muerte de las certezas. Sin embargo, estas ficciones también hacen el gesto adorniano, esencialmente utópico, de erigir un mundo alternativo a través del arte para expresar su disconformidad con el mundo real. La diferencia, respecto a otros tiempos es que lo hacen desde la duda:



Inclusive cuando adquiere una forma distópica y en el mundo alternativo lo peor del mundo que vivimos se extrapola e hipertrofia. [...] es que ese gesto de anhelo o temor se hace sin certeza ni fe en la posibilidad de lograr lo deseado, de evitar lo temido. Ahí está la ruptura. La tendencia nueva [...] es la duda, a veces el escepticismo, pero la necesidad de desplegar utopías /distopías sigue. (2012: 284)

En las narrativas españolas que propongo, la pregunta sobre el más allá es también la pregunta constante sobre el pasado propio y el colectivo. No hay convicción en las filiaciones, hay vacío, hay entradas, salidas y cuerpos al límite de la existencia. Hay dudas incluso sobre quienes están vivos y quiénes muertos. La realidad se desvanece para dar cabida a las sombras que emergen desde abajo, siempre desde lugares ocultos, generalmente hundidos, enterrados, pocas veces los espíritus que veremos vienen de arriba y cuando lo hacen (la obra *Los niños perdidos*) son sitios clausurados (un desván). Vivir entre fantasmas, como hacen estos personajes, ya lleva implícita una connotación de desprotección. Pero si a esto le agregamos que en las representaciones quienes conviven con los espectros son niños huérfanos, a la merced de la tortura de los vivos, la sensación de desamparo se potencia.

Uno de los ejemplos que traigo es *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), que no sólo se inspira en *Paracuellos* sino que Carlos Giménez realiza el guión gráfico y colabora con la ambientación y la escenografía. Se trata de un orfanato republicano hacia el final de la guerra civil, situado en el desierto. En la primera secuencia del film aparecen las escenas del niño muerto en el estanque, una bomba cayendo en medio del patio del colegio, de la que se dice que “está viva” y que se la asocia a la aparición del fantasma, y los fetos expuestos en frascos. La llegada de Carlos, el nuevo huérfano, que se llama igual que el personaje de *Paracuellos* y que Giménez, abre el relato lineal de la historia. Carlos comienza a ver al fantasma de Santi, un niño que desapareció semanas antes de su llegada.

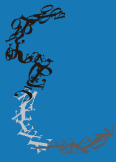


Figuras 2 y 3. Storyboard de Carlos Giménez para *El espinazo del diablo*

Las apariciones tienen la finalidad de develar la verdad, buscar justicia, y advertirles a sus amigos que “muchos de ellos van a morir”. Del espectro se desprende un hilo de sangre que flota en el aire, un residuo de la herida que permanece en el ambiente, como presagio de una masacre que está a punto de acontecer. En la herida sin cerrar de la que sigue fluyendo sangre se lee la necesidad de la sociedad española de volver sobre aquello que la Transición omitió, la búsqueda de los cuerpos y el duelo. El fantasma también se manifiesta como el sonido de una respiración entrecortada, como sombra y como huellas mojadas.

La película propone también una lectura transatlántica. Por un lado, tiene la marca de Guillermo del Toro, con su mirada externa al caso español y atravesada por la historia y literatura mexicana (Enjuto).

Por otro lado, está presente la analogía con la dictadura argentina. La voz en off del actor Federico Luppi como el Dr. Casares, el profesor de ciencias, abre la película con un interrogante: “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, algo muerto que parece estar vivo aún, un sentimiento en el tiempo, como una foto borrosa entre lo real y lo irreal, entre el presente de la voz narrativa y el pasado que simboliza un fantasma”. El film cierra con la misma frase, pero con un Dr. Casares ya muerto que afirma “un fantasma, eso soy yo”. Casares muere defendiendo a los niños, con el fusil en la mano y escuchando tango. Imposible



no hacer la doble lectura con los sucesos del otro lado del Atlántico. El grupo de niños protagonistas finalmente se salva por el esfuerzo colectivo y por la ayuda de ultratumba.

La otra película de Guillermo del Toro que es protagonizada por una huérfana es *El laberinto del Fauno*. Comienza con una niña desangrándose, agonizando. De igual manera que con el fantasma de Santi, se escucha su respiración entrecortada. Inmediatamente la sangre vuelve a su cuerpo, revive, y el tiempo de la narración salta al pasado. Ofelia llega a la casa de campo de quien será su padrastro, un capitán franquista. En este caso el elemento que extraña el relato ya no es un fantasma sino personajes mitológicos: el Fauno, las hadas, la mandrágora-bebé, el Hombre Pálido con ojos en las manos y aspecto de campo de concentración (Enjuto). No obstante, el dejo fantasmagórico sigue actuando. Primero en Ofelia, y su final anunciado de niña muerta. Y luego en la remisión que se hace por medio de la escenografía.



Figura 4. Fotograma de *El laberinto del fauno*. Muerte de Ofelia.

Parte de esta película fue filmada en Belchite, el llamado “pueblo fantasma”, el pueblo maldito que Franco decidió no reconstruir para que se constituyera como símbolo de su victoria y que hoy se han convertido en lugar de peregrinaje de quienes se sienten atraídos por lo “paranormal”. Del Toro elige estas ruinas para que la huérfana encuentre su reino y se convierta en princesa. Construye una historia alternativa allí donde todo fue arrasado y elige un final utópico donde la huérfana se reúne con sus padres, que gobiernan ese reino de connotaciones republicanas³.

Aparecen los huérfanos-fantasmas también en *El orfanato*, aunque aquí no se recupera el contexto político no dejan de ser significativos los recursos que se ponen

³ Insinuación que puede ser puesta en duda, ya que se trata de una monarquía.



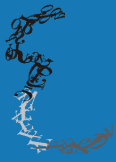
en juego: quien ve a los fantasmas es Simón, un niño adoptado que tiene HIV (el motivo de la sangre infestada, la sangre corrupta por la herencia, se cuele como temática). Laura, la madre adoptiva, decide fundar una escuela para niños con síndrome de Down (otra punta para el trastorno genético, y que retoma la idea de niños inacabados, niños monstruo). El centro tendrá sede en el orfanato donde ella creció, por lo que también la madre es huérfana. Aparece la secuencia de la búsqueda en un juego macabro donde hay que seguir pistas, el mismo acaba con el encuentro del cuerpo desaparecido. La resolución es similar a la de *El laberinto del fauno*, la familia finalmente se reúne después de la muerte: Ofelia-con sus padres / Simón-Laura y el resto de los huérfanos.



Figura 5. Fotograma de *El orfanato*.

En las tres películas son los niños huérfanos lo que pueden ver y relacionarse con lo sobrenatural. En las tres el mundo subterráneo tiene un lugar protagónico: los fantasmas, los cuerpos sin vida, el más allá está debajo de la tierra o en los sótanos. La conciencia de que pisamos sobre un territorio lleno de muertos sin identificar, sigue operando.

Otras de las obras a la que quiero hacer referencia para el tópico huérfanos-fantasmas es *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. Una dramaturgia que también se basa en el cómic de Carlos Giménez y que recupera el título de los estudios de Montse Armengou, Ricard Belis y Ricard Vinyes, *Los niños perdidos del franquismo* (2002). Los personajes de la obra son 3 niños muertos y un adulto que es un deficiente mental (otra vez la idea de lo anómalo y la genética). Los 4 representan la transformación que la educación ejerció en los menores. Esos niños, convertidos en fantasmas por la tortura de los funcionarios del Estado, siguen reproduciendo después de muertos las enseñanzas de la iglesia y de los emisarios del régimen. Los juegos que realizan en un desván oscuro, aislados de la civilización, y los juguetes



estropeados con los que interactúan dan muestra de la perversión de la infancia. De la irrupción primero de la guerra, y después de una ideología que para poder desarrollarse tuvo que fagocitar todo lo que estaba a su alcance, convertir a niños y adultos en organismos de obediencia, en autómatas, en muertos vivientes y vivientes muertos, en presencias inquietantes que, a pesar de estar “perdidas”, siguen volviendo para transmitir su terror.

Las películas de Guillermo del Toro y la dramaturgia de Laila Ripoll unen el hecho fantasmal con el histórico. En *Los niños perdidos* el mensaje es mucho más directo, se refuerza el motivo ideológico y la intención de construir una memoria sobre los hechos. En el caso de *El orfanato*, en cambio, los huérfanos *aparecidos* no revelan en la trama un acontecimiento histórico sino un hecho fantasmal más de la cultura popular, el trauma permanece pero se representa como espectros vaciados de su función política.

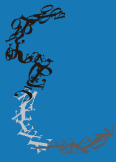
En ninguna de ellas los fantasmas o lo sobrenatural son lo peligroso, de hecho son personajes que en las resoluciones de las tramas acaban por producir empatía. Porque la violencia represiva y el aislamiento en el que se sumió la España de posguerra no era fantasmagórica, ni estaba poblada de espectros, era ejercida por vecinos, por funcionarios, y por las fuerzas del orden. En las calles, en las casas, en las cárceles. El terror del pasado, el terror real, pervive y comienza a ser representado como huella, como fantasmas que vuelven no para buscar venganza sino para encontrar justicia.

3. Huérfanos-monstruos

Sabemos de los monstruos que son una manifestación contra el orden regular de la naturaleza, que causan espanto y que, a causa de ser *lo otro*, *lo diferente*, se los suele cargar con connotaciones negativas.

En la imagen de los **huérfanos-monstruos** distingo dos vertientes relacionadas. Primero la de la naturaleza ligada a una herencia genética anómala o incompleta. En las obras que recupero son monstruos los niños con malformaciones físicas, los enfermos mentales, en la retahíla de engendros también entran los restos humanos: los abortos y los fetos.

En *El espinazo del diablo* inquietan los frascos con bebés muertos que flotan en agua de limbo, un agua a la que se le atribuyen propiedades curativas. La deformación que padecen en la espina dorsal, dice la película, “le ocurre los niños que nunca deberían haber nacido, los niños de nadie.” Estos niños que no llegaron a ser,



los elididos, son incorporados en la vida del orfanato como hermanos inacabados del resto de los huérfanos.



Figura 6. Fotograma de *El espinazo del diablo*.

En *El laberinto del fauno* aparece la simbología desde el mundo de una naturaleza sobrenatural, a través de la mandrágora, que para que surta su efecto mágico hay que remojarla en leche y alimentarla diariamente con dos gotas de sangre. La raíz toma la forma de un bebé monstruoso, bebé vampiro, hasta que es arrojada al fuego y muere, gritando por su vida. Como efecto secundario la madre de Ofelia se desangra y el bebé nace prematuro, inconcluso.

Pero en la España franquista también son monstruos (en tanto van contra el orden regular de lo establecido como “naturaleza”) los que han heredado una ideología diferente, anómala. La creencia propagada de la trasmisión del gen rojo, la segregación de los niños para “curarlos” y redimirlos de los pecados de sus padres, y la reeducación vehiculada por la violencia también ha propiciado la construcción de organismos vaciados, alterados, inacabados.

La noción de niños “mitad monjes-mitad soldados” se repite sistemáticamente en testimonios, ficciones y estudios históricos relacionados con el Auxilio Social. Niños bífidos que acabaron defendiendo el mismo régimen que los condenó a la orfandad y a vagar sin nombre. La misión de los centros como transformadores de los cuerpos infantiles en autómatas al servicio de Dios y la Patria, ha impregnado varias representaciones en donde los niños son máquinas de matar.

En *El niño de los coroneles*, por ejemplo, Fernando Marías narra experimentos con huérfanos para convertirlos en torturadores perfectos. Quién los lleva adelante es



un francés (Victor Lars) que inicia sus ensayos en la Francia ocupada y los acaba un país imaginario de América Central (Leonito). Los menores son reclutados en los orfanatos, comprados a madres con pocos recursos y otras veces robados. La iniciación consistía en el matricidio, estimularlos para torturar, violar y matar a las madres biológicas o adoptivas.

Si la naturaleza considera atípica para las sociedades es percibida como un tipo de horror (niños que nacen monstruos), un terror mayor proviene de la naturaleza modificada por la ciencia (niños que los hacen monstruos). Las experimentaciones con humanos para mejorar la raza aria durante el Tercer Reich o para demostrar la inferioridad mental de los republicanos durante el franquismo perviven en la memoria colectiva como acciones monstruosas que producen monstruos. Los centros Lebensborn convertidos en criaderos de niños soldados y niñas reproductoras, los experimentos para alcanzar mejores condiciones físicas e intelectuales⁴. La influencia alemana en las dictaduras de Franco y el Cono Sur, retorna como ciencia ficción y terror. Esta línea ha sido explotada comercialmente por una de las series españolas de más éxito entre el público juvenil, *El internado*. En ella se recogen todo lo que está presente en las producciones anteriores de huérfanos-monstruos: El Internado *La Laguna negra* está fundado sobre un ex orfanato del Auxilio Social, allí los médicos alemanes que comenzaron sus experimentos en los campos de concentración durante la segunda guerra mundial, llevan a cabo ensayos con huérfanos a fin de aumentar el coeficiente intelectual y el rendimiento físico. Se entrelaza la historia de una madre que le roban a su hijo para venderlo en la trama de robo de bebés; embarazos anómalos: gemelos, malformaciones, enfermedades genéticas. En la trama también se recurre a los padres desaparecidos en el mar, a los niños desaparecidos en el colegio, a cuerpos enterrados en el bosque o arrojados en el lago, reencarnaciones, fantasmas y muertos que regresan.

Otro ejemplo reciente de la cinematografía española es *Insensibles*, aunque en ella ya opera directamente la idea de ensayos biológicos para crear soldados. En este *film* se unifica el problema de la identidad de los adoptados, los niños robados, los que nacen con una anomalía que los hace extraordinarios, la experimentación médica, la tortura.

⁴ Un ejemplo reciente de estas producciones en el ámbito latinoamericano es la película argentina *Wakolda*, dirigida por Lucía Puenzo (2013).

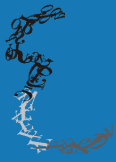


Figura 7. Fotograma de *Insensibles*.

Comienza con la búsqueda de un neurocirujano que cuando necesita un trasplante de *médula* se entera que es adoptado. En el encuentro con sus orígenes (es un niño robado por un agente de Franco) descubre una historia siniestra que lo conduce a su padre biológico. Un grupo de niños en el Pirineo, durante la guerra civil, sufre una enfermedad que los vuelve insensibles al dolor. Los niños son expropiados con la excusa de ser peligrosos para la sociedad, se los aísla en un castillo, y se experimenta para dar con el gen de inhibición del dolor. Cuando se pierde la guerra los niños son asesinados para evitar que caigan en manos enemigas. Sólo uno se salva, y será entrenado para torturar durante los interrogatorios del régimen franquista.

Que la representación ficcional de los muertos sin identificar que pueblan el suelo español y de sus hijos perdidos sea, en estas obras, a partir de fantasmas o monstruos es por lo menos revelador. Algo vuelve y perturba la memoria. Son huérfanos que no están donde tienen que estar, muertos que se expanden, que se propagan en el tiempo, huellas de memoria. El arte de lo cadavérico se transforma también en ritual tanático⁵. Con ellos se intenta cerrar el ciclo, hacer el exorcismo.

Bibliografía

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997). *La vida es sueño*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid, Espasa Calpe.

DRUCAROFF, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

⁵ Ver Musitano (2011).



ENJUTO RANGEL, Cecilia (2009). "La guerra civil española: entre fantasmas, faunos y hadas". *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Número 5: 37-55.

GIMÉNEZ, Carlos (2012). *Todo Paracuellos*. Barcelona, Debolsillo.

MUSITANO, Adriana (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba (Argentina), Comunicarte.

Películas citadas

DEL TORO, Guillermo (2001). *El espinazo del diablo*.

_____, (2006). *El laberinto del Fauno*

MEDINA, Juan Carlos (2012). *Insensibles*.

PUENZO, Lucía (2013). *Wakolda*.

Datos de la autora

Es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y Doctora en Filología por la Universidad de Valencia. Actualmente trabaja como Técnica Superior de Investigación en el Proyecto Consolider TC/12 (CSD 2009-00033) "Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación", adscrito al Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia. Su tesis de doctorado versa sobre la representación de la apropiación de menores en las dictaduras argentina y española. Ha publicado artículos sobre literatura de los siglos XVI, XX y XXI y sobre memoria histórica en el ámbito ibérico y latinoamericano.