

Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll¹

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

1. Perspectivas (pos)memoriales

La cuestión de la memoria y la postmemoria arranca de la repercusión de los grandes traumas en quienes los sufrieron y en las generaciones sucesivas (Valverde Gefaell 2016). Tal recaída se manifiesta tanto en las narraciones de sus protagonistas y sus seres queridos reales como en la ficcionalización concretada por los creadores y en los estudios realizados por los investigadores.

En el ámbito literario, y por tanto en la dramaturgia también, la idea de transmisión es fundamental en todas las obras sobre el tema, porque “la función testimonial de la palabra es esencial [...] por la emergencia de una memoria heredada, un patrimonio asumido por una comunidad de individuos, herederos de una postmemoria de la que tienen que descubrir la naturaleza al mismo tiempo que inventar la forma” (Tyras & Vila, 17). España todavía no ha llevado a cabo la institucionalización política de la memoria y las consecuencias del atraso de tal proceso emergen en la producción literaria sobre memoria histórica y postmemoria como materialización de una carencia que ha imposibilitado el desarrollo normal o normalizado de la identidad colectiva (López de Abiada & Stucki, 109).

Para dar un paso adelante en la reflexión crítica y enfocar con mayor exactitud los conceptos de memoria histórica y postmemoria (Hirsch 1992-1993; Hirsch 1997; Hirsch 2008; Hirsch 2012), es oportuno precisar algunos aspectos clave, como por ejemplo la identificación de categorías híbridas y la idea de tiempo (Orazi 2019, 521-523). Por lo que se refiere a las primeras, la más relevante es la de ‘víctima’: hay víctimas directas, es decir los agentes de memoria histórica, los que fueron el objetivo de la violencia, y hay víctimas indirectas, que no fueron el blanco principal de tal violencia y sin embargo padecieron (indirectamente) sus consecuencias. Otra hibridación importante es la que identifica la subcategoría integrada por sujetos que fueron al mismo tiempo víctimas directas e indirectas (p.e. los niños robados, hijos de republicanos ejecutados y/o encarcelados). Estas figuras, reales, ficcionalizadas o ficcionales, son al mismo tiempo protagonistas directos (de su historia personal de víctimas) y testigos indirectos (como hijos de otras víctimas, o sea sus padres perseguidos por el régimen). Al referirse a las víctimas indirectas, portadores de postmemoria implicados, más que hablar exclusivamente de *descendientes* (hijos, sobrinos, nietos, etc.), se debería hablar de sus *seres queridos* (hijos y nietos, pero también hermanos, parejas, madres y padres, abuelas y abuelos, etc.). Entre los portadores de postmemoria caben también los no implicados, es decir los observadores ajenos, como estudiosos e investigadores, creadores y artistas, etc. Otra subcategoría híbrida fundamental es la de los individuos que poblaron la ‘zona gris’; es decir, quienes, de diversas maneras y con diferentes grados de responsabilidad, colaboraron en el funcionamiento del régimen (los conniventes, los colaboracionistas, los que fueron al mismo tiempo víctimas y victimarios, que se comprometieron con sus verdugos y acabaron actuando como ellos).

¹ Agradezco a la dramaturga por compartir conmigo los guiones de algunas piezas estudiadas en esta contribución (*La frontera*, *Que nos quiten lo bailao* y *Un hueso de pollo*). En tiempos de pandemias, su ayuda fue decisiva.

Por lo que se refiere al concepto de tiempo, se puede hablar de un *tiempo curvo de la memoria*, que atañe tanto a la memoria histórica como a la postmemoria. Es éste un flujo cronológico continuo en que pasado y presente forman una unidad inescindible. Aun así, hay que distinguir entre el tiempo en que ocurrieron los hechos vividos por los que los protagonizaron (las víctimas directas, blanco principal de la violencia), agentes de memoria histórica, y el tiempo sucesivo a los acontecimientos, en que las víctimas indirectas (que no fueron el objetivo directo de tal violencia), los familiares y los observadores externos, que no protagonizaron (y a veces ni presenciaron) los acontecimientos, desempeñan el papel de portadores de postmemoria.

Sin embargo, la recuperación y transmisión de la memoria no fluye sin tropiezos. Ricoeur (119) identifica tres tipos de memoria alterada: a) la memoria impedida, en el nivel patológico-terapéutico, que produce traumas individuales y colectivos debido a la frustración del duelo ante la pérdida; b) la memoria obligada, en la dimensión ético-política, que alimenta las dinámicas herencia/deuda y responsabilidad/compromiso, elemento mediador entre pasado y presente; c) la memoria manipulada, en el ámbito del discurso memorístico, caracterizada por cierta ideologización según la intención del *narrador*. Estos tres tipos de memoria pueden sublimarse en un *olvido placentero* y una *memoria feliz o apaciguada*, que implican la aceptación del olvido y el perdón (Amo Sánchez 2014, nota 11).

Otros factores también revisten una importancia capital a la hora de investigar el fenómeno tanto en el plan documental como en el artístico-literario: la fiabilidad del recuerdo hipermediado, la representabilidad del dolor individual o colectivo, la utilidad y hasta la legitimidad de las escrituras (pos)memoriales. En todos ellos, predomina la gradualidad de las declinaciones de la memoria y la postmemoria y los matices que caracterizan su aparición, reconstrucción, transmisión y ficcionalización.

Al cuestionarse la fiabilidad del recuerdo hipermediado, destaca que la percepción y la memoria de los protagonistas de los acontecimientos traumáticos no son necesariamente más lúcidas, objetivas y fidedignas, debido a su implicación que podría activar mecanismos psicológicos de defensa (rechazo, remoción, atenuación, distorsión, etc.) y la alteración del recuerdo. En el caso de víctimas indirectas implicadas, la distancia cronológica –que no emotiva, por tratarse de sujetos relacionados con los protagonistas y que reviven emocionalmente la experiencia de sus seres queridos–, tampoco es suficiente de por sí para volverlos más creíbles respecto a los testigos directos. Finalmente, el observador externo, es decir el portador de postmemoria no implicado, ajeno a la tragedia vivida en primera persona por las víctimas directas y de forma mediada por las indirectas implicadas, a pesar de quedar afectado, aun sin compartir su experiencia existencial o emotiva, puede llegar a adquirir mayor lucidez, debido al distanciamiento temporal y vivencial que le permite analizar los acontecimientos desde otro punto de vista.

Estas visiones (de los protagonistas, sus seres queridos y observadores ajenos) son teselas del mismo mosaico, dimensiones que se solapan, todas imprescindibles para entender una realidad tan compleja como la memoria y la postmemoria. Cada una de ellas aporta un componente irrenunciable, en términos de recuerdo vivo, de recuerdo hipermediado y de observación externa sin implicación vivencial directa.

Así, la representabilidad del dolor individual o colectivo realizada por los mismos protagonistas, es decir los agentes de memoria, resulta parcialmente distanciada (por el paso del tiempo, el filtro del recuerdo, los mecanismos psicológicos defensivos activados como respuesta al trauma, etc.) o bien y más a menudo por concretar una representabilidad hipermediada a la hora de ser realizada por portadores de postmemoria implicados o no implicados. De otro modo, pero siempre debido a un

mecanismo de hipermediación, la representación de que se hacen cargo los descendientes y demás seres queridos de los protagonistas resulta mediada, porque estos sujetos no se vieron directamente implicados en las vivencias traumáticas contadas, aunque tal implicación recaiga sobre ellos por la estrecha relación afectiva entre las dos partes. Finalmente, la representabilidad concretada por portadores de postmemoria externos (investigadores, creadores, etc.), que no han experimentado lo ocurrido en primera persona ni indirectamente (como los seres queridos de las víctimas directas) hasta puede resultar más lúcida, gracias al distanciamiento vivencial y cronológico.

La fiabilidad del recuerdo y la representabilidad del dolor, pues, se declinan de forma y en grado diferentes, dependiendo del papel: a) de protagonista, sujeto implicado agente de memoria b) de portador de postmemoria que puede ser 1) un ser querido del protagonista, implicado indirectamente 2) un agente externo no implicado (un estudioso, un artista, etc.).

La misma delicadeza del tema genera controversias sobre la utilidad o legitimidad (moral, social, política) de las escrituras postmemoriales. A mi manera de ver, es útil y legítimo y diría hasta un deber (moral, social, político) volver a recordar y reflexionar sobre tales acontecimientos, para que no caigan en el olvido o para rescatarlos de él. De hecho, los individuos y grupos directa o indirectamente implicados (los protagonistas y sus seres queridos) reivindican la rememoración y la recuperación de la memoria para aleccionar nuestro presente y las generaciones futuras. Todo ello es necesario para concienciar y problematizar el trauma y sus consecuencias y lograr vencer el olvido, acarreado por el paso del tiempo y propiciado por quienes han querido y quieren silenciar lo ocurrido, hasta negarlo rotundamente en las formas más exasperadas de revisionismo, para volver a escribir la historia desde una perspectiva domesticada e interesada (Armengou & Belis 2004; Espinosa 2005).

En España, el *nuevo teatro de la memoria* que se desarrolla a partir de los 90 (Floeck 2006; Fox; Amo Sánchez 2008; Pérez-Rasilla 2009; Amo Sánchez 2009; Vilches de Frutos; Pérez-Rasilla 2013a; Amo Sánchez 2014; Rovecchio Antón 2015; García Martínez 2016) elabora “un nuevo relato a partir del testimonio de los vencidos”, para “asegurar la reintegración de la palabra de las víctimas en la narración histórica y en la memoria colectiva” (Tyras & Vila, 16), compartiendo por tanto la axiología y la estética de la novela de la memoria.

2. El corpus (pos)memorial de Laila Ripoll

El teatro de Laila Ripoll es un ejemplo paradigmático de compromiso con la recuperación de la memoria histórica en el panorama dramático del siglo XXI. En su obra, el tema de la memoria de la Guerra Civil es dominante y expresa la voluntad de “transgresión de un pacto de silencio [...] grabado a fuego en la sociedad española” y de “la disconformidad frente a esa amnesia inducida” (Pérez-Rasilla 2013b, 8; también Pérez-Rasilla 2013a, Di Giovenale 2019). La dramaturga ha afirmado “soy nieta de exiliados y eso marca” (Henríquez, 2005), colocándose en la llamada generación de los nietos, depositaria de la transmisión de la memoria histórica y portadora de postmemoria (Di Giovenale 2019). La producción de la autora contribuye al rescate de las historias de las víctimas y a su dignificación y al desarrollo de este subgénero dramático con sus aportaciones originalísimas. Esto se debe al hecho de que su testimonio es fruto del trabajo de una portadora de postmemoria implicada, o sea de una descendiente de víctimas, que es al mismo tiempo una portadora de postmemoria no implicada, en cuanto creadora que ficcionaliza en su obra la realidad histórica en que se inspira. Las piezas que forman tal corpus (post)memorial son: *La frontera* (2003), *Que nos quiten lo bailao* (2004), *Los niños perdidos* (2005), *El convoy de los 927* (2007), *Un hueso de pollo* (2009), *Santa Perpetua* (2010) y *El triángulo azul* (2014). En todas ellas,

Ripoll construye una dimensión caracterizada por su peculiar multiperspectivismo: ficcionaliza el tema declinándolo variamente, trabajándolo desde la perspectiva de los protagonistas, los testigos, los que fueron a la vez víctimas directas e indirectas, los victimarios y los que poblaron la zona gris.

El estudio de estas piezas permite detectar la estética memorística de Ripoll e identificar los factores clave para su interpretación crítica. Pensemos en las distintas tipologías de legado, concretadas en la ficcionalización de la memoria o de la postmemoria; de personajes, tanto escénicos como extra-escénicos, los homólogos, los “muertos vivos” (Guzmán 2012), figuras más o menos difuminadas o bien perfiladas con todo detalle, resuscitadas por los recuerdos de los vivos, que funcionan como depósito de memoria cultural individual y colectiva (Bennett), igual que las fotos, los objetos y los lugares; o bien las ambientaciones reales o realistas sin embargo cargadas de un impactante simbolismo, los objetos-emblema o conceptos-emblema (Middleton & Edwards; Nora; Hirsch 1992-1993; Hirsch 1997); el tiempo curvo de la (post)memoria en que pasado y presente fluyen sin solución de continuidad (Terdiman, 358) en un eterno retorno, concretando la contraposición entre un antes y un después o bien un tiempo fijo encallado en el trauma, que volverá a emprender su movimiento imparabile en cuanto se active el proceso de elaboración traumática (Orazi 2017; Orazi 2019a). A través de todo ello, se materializan rememoraciones individuales, familiares y colectivas para contrarrestar la desmemoria y el olvido: es mediante estos elementos, categorías y tratamientos que la dramaturga plasma en cada obra una declinación diferente del macro-tema trabajado, cuyo análisis permite destacar la compleja naturaleza del fenómeno (post)memorístico, de sus recaídas y de las múltiples posibilidades de su transposición teatral. Valgan la siguiente esquematización y las sucesivas fichas como mapa para orientarse en el análisis del corpus estudiado y para adentrarse en el polifacético universo (pos)memorial de la autora.

	Memoria Postmemoria	fantasma(s) difunto(s)	lugar/es	símbolos materiales/inmateriales	tiempo
<i>La frontera</i>	M+P	1	frontera	llave	antes+después
<i>Que nos quiten lo bailao</i>	M+P	varios	varios	llaves/maletas/etc.	fluido
<i>Los niños perdidos</i>	M	varios	orfanato	-	fijo
<i>El convoy de los 927</i>	M	varios	tren/campo	tren/maletas	desdoblado
<i>Un hueso de pollo</i>	P	varios	fosas/cunetas	hueso/pollo	antes+después
<i>Santa Perpetua</i>	M+P	1	casa expropiada fosa/cuneta	bicicleta nombre/parecido	antes+después desdoblado
<i>El triángulo azul</i>	M>mediación	+	Mauthausen/Colonia	-	desdoblado

Figura 1.

La frontera, pieza breve publicada en 2003 (Álamos, 115-125; reeditada en Ripoll 2009c), estrenada en 2004 en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires;

- memoria + posmemoria: conflicto generacional (nieto-abuelo)
- personaje/s: Joven/Viejo (nieto/abuelo), vivo/difunto-fantasma
- víctimas: directa e indirecta (abuelo y nieto)

- lugar: frontera (también simbólica) entre México y EE.UU., rememoración de España (simbólica)
- tiempo: perspectiva del hoy a la que asoma el fantasma del pasado
- símbolos materiales: la llave (también simbólica) del piso en España
- efectos audiovisuales: proyección de imágenes, ruidos, etc.

la pieza concreta la confrontación alegórica entre el fantasma de un abuelo (el Viejo, un republicano exiliado en México) y su nieto (el Joven) que quiere cruzar la frontera para emigrar a Estados Unidos. Se presenta el choque generacional entre el apego del hombre mayor a la memoria y el deseo de progreso y autonomía de la tercera generación. La figura del abuelo es también simbólica y representa el legado de la generación de los que tuvieron que exiliarse cuando acabó la guerra y la herencia de la memoria histórica, que puede resultar incómoda y desestabilizadora para los jóvenes. El conflicto entre generaciones, la dificultad de gestionar la memoria, la delicada relación entre pasado y futuro se expresan mediante la alegorización de actos e imágenes, como la del nieto que, a lo largo de toda la pieza, lleva a cuestas al anciano que trata de impedir su viaje rumbo al sueño americano; o la del abuelo que se agarra al cuerpo del Joven para detenerle. Es esta una memoria genética, enfatizada por la vaguedad voluntaria con que se perfila esta pareja sin nombre, que se transmite de forma casi inconsciente de una generación a otra. La acción describe metafóricamente el legado de la memoria que mana de los testigos directos, protagonistas de los acontecimientos traumáticos y transmisores de cuentos y recuerdos a sus descendientes. Éstos, como en el caso que nos ocupa, construyen otro tipo de memoria, la de los testigos indirectos implicados, portadores de una postmemoria que recogen de las víctimas directas. En el final, el Joven logra simbólicamente desprenderse del Viejo, es decir de la imagen igualmente simbólica de su postmemoria. Sin embargo, sin que el nieto se dé cuenta, el abuelo le mete en un bolsillo la llave del piso que abandonó cuando dejó España, un objeto-símbolo que funciona como almacén de memoria. El legado del abuelo consiste en la llave oxidada de la casa de la que tuvo que huir y que guarda como un tesoro. El hombre se la deja escondida a su nieto antes de que éste cruce la frontera, un límite concreto y simbólico a la vez, y se arriesgue a olvidarlo todo, la memoria familiar y colectiva y las raíces de su misma identidad.

Que nos quiten lo bailao, estrenada en 2004 por el grupo de teatro murciano Sinfin y publicada en 2005 (Ripoll 2005a);

- memoria + posmemoria
- personaje/s: muchedumbre, vivos/difuntos-fantasmas
- víctimas: directas e indirectas, tres generaciones
- (meta-)lugar: múltiple (también simbólico) (Marruecos, España, otros lugares, etc.)
- tiempo: solapado-fundido (también simbólico), alternan varias perspectivas (analepsis y prolepsis)
- símbolos materiales: llaves, maletas, trajes, urna con las cenizas de Amparo
- efectos audiovisuales: proyección de imágenes, ruidos, etc.

la obra hibrida la perspectiva de la tercera generación de republicanos exiliados en Marruecos con micro-escenas en las que afloran otros exilios, entre sonidos, frases, objetos e imágenes que se alternan y se funden en el tiempo y el espacio para producir una representación de la memoria histórica global del destierro. Se evocan lugares que adquieren matiz simbólico y representan todos los lugares de todos los exilios de todos

los tiempos. Tal universalidad se enfatiza para connotar de manera peculiar las ideas de destierro, desarraigo, memoria y postmemoria. Se evoca una visión coral, poblada por una multitud de figuras que comparten el mismo pasmo frente a un destino común. Estas apariciones intrahistóricas que habitan la memoria universal, como ecos del pasado, se asombran al contemplar las imágenes colectivas de la memoria de que forman parte. Estos personajes borrosos descubren y transmiten de forma metadramática una perspectiva distanciada de la memoria global. En este carrusel del exilio, en que vagan sombras procedentes de diferentes épocas y lugares, en cierto momento aparece una pareja significativa: la abuela Amparo, encamada y a punto de morir, que dialoga con su marido difunto, un *muerto viviente*, un personaje extra-escénico que percibimos a través de las palabras de la anciana. Amparo se dirige a su marido con un monólogo, construido mediante un circuito de retroalimentación discursiva logrado, que permite recuperar los parlamentos inaudibles del fantasma. La escena concreta simbólicamente la función de depósito de memoria colectiva que desempeña también el cuerpo humano (Guzmán, 1). Cuando termina la conversación, Amparo, un símbolo más del exiliado, muere y sobre su cuerpo se proyectan imágenes de exiliados que se despiden, a punto de dejar su lugar de origen (Ripoll, 2005a, 76).

Los niños perdidos, integrada en la trilogía de la memoria o trilogía fantástica, junto con *Santa Perpetua* y *Atrabilis*, se estrena en el Festival de Madrid Sur y en el Teatro María Guerrero en 2005; se publica en el mismo año (Ripoll 2005b), se vuelve a editar en volumen (Ripoll 2010) con prólogo de Francisca Vilches de Frutos, luego en una miscelánea sobre las dramaturgas actuales (Ripoll 2011b) y finalmente con las dos obras que conforman la trilogía, prologada por Eduardo Pérez-Rasilla (Ripoll 2013);

- memoria: relación conflictual con la memoria personal (trauma)
- personaje/s: Tuso/otros huérfanos, vivo/difuntos-fantasmas
- víctimas + victimario: categoría híbrida (víctimas directas e indirectas) y victimaria (la Sor del Hogar)
- lugar: el orfanato (también simbólico)
- tiempo: pasado bloqueado por el trauma que vuelve a fluir gracias a la elaboración del trauma;
- efectos sonoros: ruidos, sonidos, canciones, etc.

el texto presenta la relación conflictual del individuo traumatizado con su propia memoria: Tuso, uno de los protagonistas, sufre el trauma causado por la muerte violenta de sus pequeños compañeros, matados por la Sor del Hogar (la victimaria), cuya muerte aparentemente accidental ha provocado para vengarse. En su mente, la realidad ha quedado cristalizada antes de la tragedia, debido a un trastorno de estrés postraumático (Caruth, 4, 7-9; Guzmán, 3). Tuso es el único personaje real, mientras los niños son imágenes irreales, reflejo de su psique traumatizada. Cuando el protagonista empieza a elaborar el trauma, los pequeños fantasmas desaparecen, devolviéndolo a la realidad. Los personajes concretan una categoría híbrida de víctimas, las que fueron al mismo tiempo víctimas directas e indirectas: son los niños robados del franquismo, que el régimen internaba en los Hogares de Auxilio Social para reeducarlos. El Hogar es a la vez un lugar real y simbólico: es un lugar histórico y al mismo tiempo un símbolo de la violencia del régimen. La ambientación es reconstruida a través de un meticuloso trabajo documental (Vinyes – Armengou – Belis) y se bifurca en un espacio escénico (el desván) y otro extra-escénico (el Hogar). La acción empieza *in medias res*, en una dimensión espacio-temporal indeterminada, un tiempo bloqueado por el trauma, hasta que en el desenlace el desarrollo cronológico reanuda con la realidad, anulando la bifurcación temporal producida por el trastorno del protagonista. El giro final revelará

lo ocurrido, a nivel objetivo (secuencia de los acontecimientos) y mental (desorden postraumático de Tuso y sus proyecciones imaginarias). El trabajo experimental alrededor del punto de vista, acompañado por la desestructuración de la linealidad de los acontecimientos, crea una dimensión visionaria desdoblada (realidad objetiva *versus* realidad deformada). Las bifurcaciones del tiempo y el espacio producen una realidad bifronte: el tiempo cristalizado de Tuso y el tiempo real que sigue su curso; el lugar en que el trauma ha bloqueado a los personajes (el desván del Hogar) y el lugar externo (el resto del edificio), donde la vida sigue fluyendo. Tuso regresará a la realidad en el final, cuando será capaz de activar el mecanismo de elaboración del trauma. Éste, el sentimiento de culpa, la remoción, el retorno de lo removido y el proceso de elaboración psicológica irradian de un evento, un lugar, un momento y figuras simbólicas y sin embargo trágicamente realistas. Los efectos sonoros posibilitan la reconstrucción de lo ocurrido cual resumen auditivo retrospectivo; paradójicamente, son estos los únicos elementos reales en el marco distorsionado por el visionarismo del protagonista.

El convoy de los 927, radioteatro escrito para La Casa Encendida de Madrid y emitido el 25 de noviembre de 2007, basado en el estudio homónimo de Monterrat Armengou y Ricard Belis (2005); el año siguiente, Boni Ortiz lo adapta para la escena y el 23 de septiembre de 2008 lo estrena en el Teatro de la Laboral de Gijón (Henríquez, 2008); finalmente, se edita en 2009 (Ripoll 2009b);

- memoria
- personaje/s: Ángel Niño/Ángel Mayor, deportados en Mauthausen, difuntos-fantasmas
- víctimas: directas (los republicanos deportados)
- lugar: el tren (también simbólico), el campo de concentración
- tiempo: desdoblado (igual que el protagonista-narrador)
- símbolos materiales: tren, maletas
- efectos audiovisuales: luminotécnica, proyección de imágenes, ruidos, sonidos, canciones, etc.

dramatización de la historia de 927 republicanos deportados en Mauthausen en un tren que salió rumbo a la Alemania nazi en el agosto del 40 del campo de concentración de Angoulême, en Francia, donde los habían instalado después de pasar la frontera a finales de enero del 39 después de la caída de Barcelona (Armengou & Belis 2005). Se cuenta la experiencia de una familia ficcional (el padre enfermo, la madre y tres hijos – un chaval de quince años, una muchacha adolescente y un niño–). Cuando la familia pasa la frontera con Francia, mujeres y niños son separados de hombres y muchachos; los primeros son enviados al campo de Angoulême y los demás al de Argelès-sur-Mer, donde el padre muere sin que su familia vuelva a verlo. Cuando los alemanes invaden Francia, cierran los campos y deportan a los internados. Empieza así el viaje de los 927 españoles del convoy rumbo a Mauthausen, de que la pieza describe el trágico itinerario hasta la llegada. Entonces, los SS se llevan a hombres y adolescentes, mientras mujeres y niños son devueltos a España, donde llegan a principios de septiembre del 40. El protagonista, el hijo menor, se desdobra y desempeña al mismo tiempo el papel de Ángel Niño y Ángel Mayor. Éste hace de narrador en el presente de la actuación y rememora la historia que se desarrolla en las tablas, en que también aparece cuando niño, junto con los demás deportados del convoy. Empieza así un recorrido retrospectivo, a partir del horrible viaje en el convoy: el relato arranca del recuerdo de la experiencia de Ángel Mayor; los personajes son fantasmas surgidos de su pasado, igual que su doble infantil. Ángel es uno de los pocos supervivientes mientras los demás son víctimas de la barbarie nazi. Cuando en abril del 45 acaba la guerra, Ángel vuelve a

casa, irremediabilmente marcado por tanto horror. La obra literariza la trágica vivencia de una familia-símbolo que remite a la experiencia colectiva de un acontecimiento histórico traumático. La dimensión espacial la caracterizan dos elementos clave: el campo de concentración y el convoy que le da el título a la obra, un lugar-objeto cargado de un fuerte simbolismo. El desarrollo de la línea cronológica de la acción es fragmentario, caracterizado por constantes analepsis y prolepsis: dos dimensiones temporales distintas se solapan, sin embargo, a pesar de la fragmentación que refleja los recuerdos del protagonista, se reafirma la estrecha relación entre pasado y presente. Los acontecimientos se recrean también gracias a la luminotécnica, la proyección de imágenes, fotos, mapas, y efectos sonoros como canciones, el traqueteo del tren, etc.

Un hueso de pollo, monólogo breve estrenado en abril de 2009 en el marco de *Restos* de Inconstantes Teatro (José Ramón Fernández, Emilio del Valle, Rodrigo García y Laila Ripoll) en el Teatro Triángulo de Madrid y publicado en 2009 (Ripoll 2009a);

- postmemoria
- personaje/s: voz/personaje monologante + represaliados en las fosas (extra-escénicos)
- víctimas: directas (represaliados)
- lugar: no-lugar (también simbólico) (fosas y cunetas)
- tiempo: perspectiva del hoy a la que asoman represaliados fallecidos, sin nombre ni identidad
- símbolos materiales: pollo/hueso.

el monólogo introduce desde la perspectiva del extrañamiento el recuerdo y la recuperación de la memoria de los represaliados que yacen en las fosas comunes de España. El texto, voluntariamente despistante, aprovecha la imagen del pollo y del hueso de pollo cual metáforas de los republicanos liquidados. Estas imágenes evocan progresivamente una grotesca dimensión alegórica e impactante para transmitir el mensaje a través del mecanismo de distanciamiento a la hora de tratar el tema de los restos de las víctimas que rescatar y dignificar. De ahí las referencias a la condición *física* del hueso, que puede presentar restos pegados que facilitarán la tarea de los investigadores y la identificación de la víctima a través del ADN. Todo ello concreta una trágica dimensión universal, una *fosa global*, mediante la alusión a otros exterminios en otros países y otras épocas (Alemania, América Latina, Camboya, Serbia, Ruanda). Se enumeran las maneras de matar al pollo-símbolo, en un marco espacio-temporal indefinido para reforzar el proceso de simbolización y volvelo más eficaz. También se denuncia el mecanismo de silenciación de lo ocurrido y una transición que ha dejado sin resolver los conflictos, acabando por sensibilizar ulteriormente las heridas abiertas. En el monólogo, se alude también el papel desempeñado por los supervivientes, por las familias de las víctimas con su empedernida voluntad de recuperación, dignificación y sed de justicia. Es ésta una obstinación que choca contra la estrategia silenciadora, definida “la más patriótica” porque “hay que mirar al futuro, nunca al pasado”. De repente y estratégicamente, el monólogo da un definitivo giro absurdo y se refiere a los “beneficios económicos” que todo ello puede traer, si se fomenta adecuadamente el “turismo de restos”, la institución del “Día del desaparecido” como “fiesta de interés turístico-nacional”, que podrían llegar a ser Patrimonio Oral de la Humanidad. El clímax se concreta en un desenlace provocativo y ferozmente grotesco que culmina en la denuncia de “un gran país, una joven democracia edificada sobre cientos, sobre miles de cadáveres” (Ripoll 2009a).

Santa Perpetua, estrenada el 31 de octubre de 2010 en el Teatro Federico García Lorca de Getafe en el marco del Festival Madrid Sur; se publica en 2011 (Ripoll 2011a) con un prólogo de José Ramón Fernández y en 2013 (Ripoll 2013) junto con las otras dos obras que forman la trilogía, prologada por Eduardo Pérez-Rasilla (2013b);

- memoria + posmemoria: conflicto descendiente de víctima ~ victimario
- personajes: Perpetua y sus hermanos, Zoilo-sobrino y Zoilo-tío, vivos/difunto-fantasma
- víctimas + victimario: víctima directa (Zoilo-tío), víctima indirecta (Zoilo-sobrino) y victimario (Perpetua)
- lugares: la casa expropiada + la fosa común (también simbólica)
- tiempo: perspectiva del hoy a la que asoma el fantasma del pasado
- símbolos materiales / inmateriales: bicicleta / nombre, parecido con Machado
- efectos audiovisuales: presencias fantasmales concretadas mediante proyecciones, sonidos, etc.

la obra enfoca la historia de Perpetua, una santurrona de pueblo que ejerce sus supuestos poderes taumatúrgicos concedidos por la Providencia. El joven Zoilo reclama la bicicleta que pertenecía a su tío, quien se llamaba Zoilo como él, cuya trágica historia emergerá a lo largo de la acción: Perpetua en pasado había denunciado a nueve vecinos por rojos, los falangistas los habían matado y habían tirado los cadáveres a una cuneta. Sin embargo, el móvil de la delación no fue sólo político: Perpetua, enamorada del padre del joven Zoilo, había tratado de eliminar a la novia de éste, acusándola de roja. Los falangistas no la habían encontrado, habían matado a su hermano Zoilo, un adolescente de 16 años, y se habían llevado su bicicleta, que había acabado en el garaje de la delatora. Zoilo-tío es la víctima, agente de memoria histórica y Zoilo-sobrino es el portador de postmemoria; Perpetua y Zoilo-sobrino concretan la contraposición entre victimario y descendiente de víctimas y el desaparecido, evocado por los vivos, funciona como catalizador de la acción y de las dinámicas entre los personajes. Todo ello se realiza aprovechando el trauma, la consiguiente reacción, su remoción y el retorno de lo removido. El adolescente asesinado representa la proyección de la remoción del trauma, que pesa de manera antitética sobre Zoilo-sobrino y Perpetua; para ésta, es la responsabilidad de lo ocurrido que, a pesar de su resistencia, aflora en su conciencia: su aparente endiosamiento expresa la respuesta psicológica al trastorno traumático y a lo removido que vuelve con fuerza incontenible. La plasmación del desaparecido culmina cuando Perpetua, en uno de sus arrebatos, admite lo ocurrido; entonces, los trágicos hechos pasados abandonan su subconsciente para afirmarse de forma definitiva. Finalmente, a través del delirio de la santurrona, se oye la voz de la víctima, que impacta a los espectadores como personaje extra-escénico que se cuenta y les cuenta su tragedia. Perpetua corporeiza al desaparecido con la erupción de su conciencia y le brinda la posibilidad de dar testimonio, realizando a su pesar una operación de recuperación de la memoria silenciada.

El triángulo azul, estrenada el 25 de abril de 2014 en el Teatro Valle-Inclán; publicada por el Centro Dramático Nacional (Ripoll & Llorente 2018) con prólogo de Emilio Silva Barrera; Premio Nacional de Literatura Dramática 2015 y Premio Max 2015 a la mejor autoría y al mejor diseño de espacio escénico;

- memoria: conflicto interior del victimario
- personajes: suboficial nazi (Ricken) y republicanos en Mauthausen, vivo>suicida/difuntos-fantasmas

- víctimas, victimario, colaboracionista: víctimas directas (deportados), victimario (suboficial nazi), representante de la ‘zona gris’ (La Begún)
- lugar / tiempo: desdoblados, casa de Ricken en Colonia en el 65 y campo de Mauthausen en los 40, perspectiva del hoy a la que asoman los fantasmas del pasado;
- efectos audiovisuales: iluminación, proyección de imágenes, repertorio musical, ruidos, etc.

el texto, a partir de una base documental rigurosa, ficcionaliza en forma de revista musical la trágica experiencia de los republicanos españoles deportados en Mauthausen en 1940-1945 (Fialdini; Zambrano; Rovecchio Antón 2016; Amo Sánchez 2017; Di Giovenale 2017; Micomicón), considerados apátridas y dejados en manos del nazismo. El hilo conductor lo representa la confesión de Ricken, un suboficial de las SS que desempeña la función de personaje mediador (como Ángel Mayor en *El convoy de los 927*) y enlaza el pasado recordado con el presente del público, al tratar de contar a sus hijos sus recuerdos, veinte años después de lo ocurrido. El texto y la puesta en escena recrean los hechos reales según la personalísima estética de la autora: la revista musical que en la Navidad del 42 los españoles consiguieron permiso de representar en Mauthausen (Ripoll & Llorente 2014), la acción del comando Poschacher para sacar del campo las fotografías que desempeñarían un papel clave en los procesos de Núremberg y la liberación del 5 de mayo del 45, con la pancarta de acogida a los americanos, la foto de grupo de los republicanos supervivientes y los actores que cantan *Le chant des partisans*, himno de la resistencia francesa (Amo Sánchez 2016, 3 y 8). Los españoles deportados son los fantasmas de la conciencia de Ricken, protagonista que ofrece su visión de los hechos y se suicida disparándose un tiro, cual victimario que no aguanta el sentimiento de culpa y sucumbe bajo el peso de su connivencia cómplice (que comparte con La Begún, el internado colaboracionista que representa la categoría híbrida de la víctima-victimario). En el desarrollo de la acción se intercalan escenas realistas y grotescas escenas musicales; sin embargo, se mantiene la veracidad histórica mediante el relato del suboficial. La pieza presenta un escenario dentro del escenario, que realiza el solapamiento de lugares y tiempos: la casa de Ricken en Colonia en el 65 y los espacios del campo (el postríbulo, el laboratorio fotográfico) en los 40.

3. Estética y estrategias (pos)memoriales del teatro de Laila Ripoll

El análisis el *corpus* de la dramaturgia (pos)memorial de la autora permite detectar sus estrategias de ficcionalización, sus originales técnicas creadoras y su estética, que concretan una perspectiva novedosa del tratamiento de la memoria y la postmemoria en las tablas.

Estas piezas presentan la perspectiva de la metamemoria o memoria explícita (Guzmán, 20-21), que realiza la recuperación del pasado aproximando, contraponiendo y solapando dimensiones cronológicas diferentes, en que conviven el pasado recordado y el presente de la actuación. Estas capas memorísticas superpuestas se plasman de manera variada y eficaz. A veces (La frontera) se recupera el pasado del agente de memoria histórica (el abuelo-fantasma, es decir el Viejo) para acercarlo al presente de la tercera generación (el nieto, o sea el Joven) y crear una contraposición conflictiva entre las dos dimensiones. En otras ocasiones (Que nos quiten lo bailao), el mismo título enfatiza lo enajenable de lo vivido, para evocar un carrusel de fragmentos de pasados individuales que se juntan y se proyectan en un presente emblema de todo exilio, en todo lugar y en toda época. O bien, el pasado cristalizado por el trauma sufrido por un superviviente (Tuso en Los niños perdidos) encaja durante cierto tiempo en su presente distorsionado, hasta que el personaje consigue empezar el proceso de

elaboración traumática, liberarse de sus fantasmas y volver a conectar con el flujo temporal real. En otros casos (*El convoy de los 927*) el pasado de las víctimas (los republicanos deportados en Mauthausen, entre los cuales aparece Ángel Niño) acaba coincidiendo con el presente en que un homólogo desdoblado (Ángel Mayor) cuenta su horrible experiencia. O aún (en el monólogo *Un hueso de pollo*), a partir de un peculiar distanciamiento, el pasado representado por la memoria silenciada de los represaliados sin nombre que yacen en las fosas se insinúa y estalla en un presente en lucha por rescatarlos. En otras circunstancias (*Santa Perpetua*), el pasado trágico logra hacer brecha en el muro de silencio y connivencias que sigue dificultando la recuperación de la memoria y de los restos de las víctimas del régimen e irrumpir en el presente de la actuación. Finalmente, también se da el caso en que un victimario, desde su presente, rememora en forma de confesión arrepentida el pasado, el suyo y el de las víctimas, de quienes recupera a través de su narración las historias y el espantoso destino, como en *El triángulo azul*, cuando el suboficial nazi evoca a los españoles del campo de Mauthausen.

Dentro de este marco cronológico, se desarrolla una estructura basada en el metadrama. En esta dimensión, el drama pasado protagonizado por las víctimas se abre paso en modos diferentes en el drama presente de los personajes actuales. Por ejemplo, a través del conflicto entre el drama pasado, es decir lo vivido por los protagonistas, y el drama presente, que también puede manifestarse en la necesidad de autonomía e independencia de las nuevas generaciones; éstas pueden llegar a considerar el legado de sus antepasados como una carga agobiante de la que liberarse, a costa de arriesgar una parte de su propia identidad que tal herencia representa, como sedimento cultural indirecto (*La frontera*). En otras ocasiones, prevalece la imagen del desarraigo perpetuo, que no conoce límites de tiempo, lugar o circunstancias y se proyecta en una dimensión existencial que prolonga sus recaídas en las generaciones sucesivas: el drama del exilio, más allá de los accidentes cronológicos, geográficos o circunstanciales, materializa el metadrama que todo desterrado comparte con quien ha hecho su misma experiencia (*Que nos quiten lo bailao*). Otro modo metadramático se plasma mediante el mecanismo psicológico basado en el trauma, causado por el drama pasado que determina el drama presente; esto hace que el drama dentro del drama genere un cortocircuito, en que ya no se puede distinguir el pasado del presente, unificados por el malestar psicológico; éste perdura hasta la superación progresiva del trauma, que había determinado el laberinto en que los personajes, de antes y de la actuación escénica, habían quedado atrapados (*Los niños perdidos*). O bien, el drama pasado de una víctima, constantemente actualizado, acaba por determinar su drama presente, prueba de la pervivencia de una experiencia que marca el individuo de por vida: esta perspectiva permite transmitir la idea y la percepción de prolongamiento del drama, en una sucesión de presentes que caracteriza la misma existencia de quien lo ha experimentado (*El convoy de los 927*). A veces, en cambio, asoma el metadrama universal, que arranca de la tragedia de miles de individuos todavía insepultos y sin nombre que yacen en las cunetas; son éstas figuras-no figura, que concretan la paradoja del rostro de un mundo que carece de rostro (Kayser, 9; Reck, 63). Lo expuesto remite al drama de los portadores de postmemoria, que pueden coincidir con toda la sociedad, por la necesidad irrenunciable de recuperación de la memoria, la identidad y hasta los restos de las víctimas (*Un hueso de pollo*), o bien con personajes ficcionales, homólogos de tantos individuos reales que luchan por sacar a luz la verdad sobre sus seres queridos, darles por fin una sepultura y hacer justicia por lo menos devolviéndoles la dignidad (*Santa Perpetua*). Finalmente, el drama pasado de las víctimas puede generar el conflicto interior presente del victimario, quien no aguanta el peso de su conducta y su silencio cómplice y sucumbe, quitándose

la vida (El triángulo azul). Es ésta una crisis que el victimario a menudo no logra gestionar psicológicamente y acaba imposibilitando la activación del mecanismo de elaboración.

La perspectiva de la metamemoria y la estructura metadramática producen el desdoblamiento y la bifurcación de varios elementos en subniveles distintos y paralelos, que atañen a la acción, el personaje, el tiempo, el espacio. A través de la memoria y la recuperación consciente o inconsciente o bien simbólica y alegórica de lo ocurrido, se asiste al desarrollo de una acción pasada entretrejida en la acción presente. Así, a veces, en las escenas alternan fragmentos de acciones de antes y de ahora en una estrecha relación simbólica e inescindible, reflejo de la iteración de la misma experiencia del desarraigo (Que nos quiten lo bailao). O bien las acciones pasadas se repiten en loop, debido al trauma sufrido por un superviviente, que las revive en un presente en que la inicial incapacidad de elaboración cristaliza los actos de antes en un ahora que en cambio sigue fluyendo (Los niños perdidos). En otros casos, la deportación y la vida en el campo de concentración se materializan en el presente del superviviente y hacen aflorar los hechos pasados en su vida actual (El convoy de los 927). En otras ocasiones, la acción pasada estalla incontenible a partir del desasosiego del victimario (Perpetua en Santa Perpetua y Ricken en El triángulo azul); es precisamente a través de esta desazón psicológica que lo ocurrido irrumpe en el presente de la actuación: el culpable no aguanta el peso de su conciencia y sucumbe al materializarse en el presente escénico sus acciones pasadas.

Todo ello hace que los personajes representen figuras del pasado –a menudo con una fuerte carga simbólica– que actúan al lado de figuras del presente: algunas desempeñan un papel peculiar, como los que se han definido los “muertos vivientes” del teatro de Laila Ripoll (Guzmán). Son éstos fantasmas, aparecidos, visiones o recuerdos de difuntos: el abuelo, es decir el muerto viviente real y al mismo tiempo simbólico de La frontera; los aparecidos que coinciden en el tiempo y el espacio con la tercera generación, descendientes de los exiliados en Marruecos en Que nos quiten lo bailao, pero también Miguel, el difunto marido de Amparo, con quien la anciana dialoga en punto de muerte; los fantasmas de los pequeños asesinados, pero también la Sor del orfanato, proyección mental del protagonista traumatizado en Los niños perdidos; las víctimas de El convoy de los 927, muertas durante el viaje rumbo a Mauthausen o en el campo, pero también el homólogo infantil del protagonista que se ha salvado de los horrores nazis, o sea Ángel Niño recordado por su homólogo Ángel Mayor; los represaliados que yacen en las cunetas en Un hueso de pollo, evocados por la voz monologante, cuya imagen borrosa produce un espeluznante efecto de extrañamiento; los espíritus que surgen y hasta poseen cuerpos ajenos en Santa Perpetua, el del joven matado por los franquistas –Zoilo-tío– pero también los de los asesinados que yacen en las fosas; o los republicanos españoles y demás víctimas de Mauthausen en El triángulo azul. Estos muertos vivientes concretan la trágica presencia-ausencia de exiliados, represaliados y desaparecidos de la Guerra Civil y del franquismo.

Las funciones desempeñadas los personajes también dan cuenta de una rica galería de perfiles posibles, todos reflejo de lo real, que la dramaturga ficcionaliza de forma original. Así, aparecen en estas piezas víctimas directas, es decir protagonistas, agentes de memoria histórica, como el abuelo de La frontera; la multitud de exiliados, Amparo y demás desterrados de Que nos quiten lo bailao; los republicanos deportados de El convoy de los 927; los represaliados sin nombre que yacen en las cunetas en Un hueso de pollo; el adolescente ejecutado por los falangistas en Santa Perpetua; los republicanos españoles y demás prisioneros en Mauthausen en El triángulo azul. O bien víctimas indirectas implicadas, portadoras de postmemoria, como el nieto en La

frontera; la tercera generación en *Que nos quiten lo bailao*; la madre y la hermana del protagonista Ángel en *El convoy de los 927*; Zoilo-sobrino en *Santa Perpetua*; pero también víctimas indirectas no implicadas, como el personaje que pronuncia el monólogo en *Un hueso de pollo*; o los que son a la vez víctimas directas e indirectas, como los niños robados del franquismo en *Los niños perdidos*; y aun victimarios: la Sor en *Los niños perdidos*, Perpetua en *Santa Perpetua*, el suboficial nazi Ricken en *El triángulo azul*. Todos ellos se caracterizan de manera diferente: la Sor es una figura totalmente negativa, fija en su feroz maldad, corporeizada por Tusó en sus momentos de enajenamiento; Perpetua, a su pesar, tiene que hacer cuentas con la erupción de su conciencia, provocada por el retorno de lo removido; Ricken es atormentado por el peso de sus responsabilidades y se suicida. Finalmente, también aparecen individuos que pueblan la zona gris, como La Begún, el colaboracionista de *El triángulo azul*.

Algunos personajes, sin embargo, desempeñan más de una función. Es el caso de las parejas de homólogos, como Ángel Niño y Ángel Mayor en *El convoy de los 927*, donde el homólogo adulto juega el papel de narrador; o bien Zoilo-tío y Zoilo-sobrino en *Santa Perpetua*, en que el homólogo joven desempeña también una función simbólica, de homólogo-emblema. Lo mismo puede decirse de los personajes mediadores, por ejemplo el mismo Ángel Mayor (*El convoy de los 927*) y el suboficial nazi Ricken (*El triángulo azul*), figuras puente que conectan con el público y unifican el pasado relatado y el presente de la representación (Amo Sánchez 2016; Trecca 2016a; Orazi 2019a). Tal mediación se logra a través de técnicas diferentes, como por ejemplo el desdoblamiento del personaje a la hora de recordar lo ocurrido (*El convoy de los 927*) o la narración de un pasado que atormenta y empuja al personaje a confesar sus culpas (*El triángulo azul*).

La consecuencia de estas bifurcaciones es que el tiempo de antes, en que se han producido los hechos recordados, convive con el tiempo de la actuación. Por un lado, esto pone en evidencia la contraposición entre el pasado en que se produjeron los acontecimientos sufridos por las víctimas, los agentes de memoria histórica, y el presente de la actuación escénica en que se mueven los portadores de postmemoria; por otro lado, se reafirma la unidad inescindible de dos dimensiones cronológicas, que representan un flujo ininterrumpido, en que antes y ahora conviven y acaban coincidiendo. Es lo que ocurre en *La frontera*, donde el presente del Joven (el nieto) es un todo con el pasado del Viejo (su abuelo); aún más en *Que nos quiten lo bailao*, en que una multitud de exiliados revive en las proyecciones y apariciones que alternan con los fragmentos de un presente conformado por una secuencia ininterrumpida de pasados individuales que se prolonga hasta la actualidad de la representación. O bien se asiste a la cristalización del pasado traumático, bloqueado en su fijeza fantasmal, que queda incrustado en un presente del que se desencallará sólo en el final, como en *Los niños perdidos*. En algunas piezas, el tiempo del pasado revive en la memoria de quien lo protagonizó, como en *El convoy de los 927* y en *El triángulo azul*; en la primera a través del desdoblamiento del protagonista que revivifica su homólogo infantil y en la segunda mediante la recordación del suboficial nazi. En otras obras, el pasado irrumpe en el presente, como en el caso del adolescente represaliado de *Santa Perpetua*, o bien el pasado todavía sin rescatar de las víctimas del franquismo recae como una ineludible avalancha en un presente en que ya es improporcionable su recuperación, tanto moral y simbólica como concreta y física, a través de la exhumación de sus restos (Armengou & Belis 2004), como en *Un hueso de pollo*.

Finalmente, también el espacio se bifurca y hasta se multiplica, materializando el lugar o los lugares donde han ocurrido los acontecimientos pasados, que la dramaturga aproxima al lugar donde se desarrolla de la acción presente, produciendo una tensión

entre estos dos polos, del más simbólico al más concreto. El máximo de simbolización la ofrece en *Un hueso de pollo*, donde se superpone el lugar del presente desde el cual la voz monologante profiere su monólogo a la imagen de la cuneta multiplicada indefinidamente sobre el territorio español, a partir de una alusión explicitada poco a poco. Son éstas dos dimensiones espaciales voluntariamente borrosas, para que puedan desempeñar un papel simbólico y potenciar el mensaje. En *La frontera*, el espacio de antes, la España que el abuelo fue forzado a abandonar y que revive a través de sus palabras, con las que quiere impedir que su nieto se vaya a Estados Unidos, se contrapone al espacio del hoy escénico, ese México que acogió a los agentes de memoria histórica (el Viejo) y que ahora el portador de postmemoria (el Joven) quiere dejar. En esta pieza breve, el espacio bifurcado se representa a través de la imagen simbólica de la frontera: una línea imaginaria que separa dos lugares e indentifica el límite que sintetiza el espacio total, el micro-lugar ideal que separa una vida de otra, emblema del rechazo y, al mismo tiempo, punto crucial donde todo converge. En cambio, en *Que nos quiten lo bailao* el espacio se fragmenta y multiplica, reverberando la multitud de lugares que los exiliados de todos los tiempos han abandonado, reflejados en el Marruecos del presente de la actuación en que vive la tercera generación de descendientes de lo republicanos obligados a abandonar su país. El espacio se multiplica también en *El convoy de los 927*, donde aparecen el campo de concentración francés, el convoy en que los deportados fueron trasladados a Mauthausen y el campo nazi. De todos ellos, el vagón es el espacio-símbolo alrededor del cual gira la historia, como subraya el mismo título: un espacio itinerante y movedizo, alegoría de una osidea que se repitió durante años, cuando los trenes llevaban a los campos alemanes a los republicanos de que el franquismo quiso deshacerse. El triángulo azul también presenta un espacio múltiple, recreado a partir de la rememoración de Ricken, el suboficial que en el presente de la actuación se encuentra en su casa, en Colonia, veinte años después del final de la segunda guerra mundial. Con sus recuerdos Ricken concreta en las tablas otro lugar, el campo de Mauthausen, que a su vez se multiplica en subespacios diferentes: el laboratorio fotográfico, el postríbulo y otros lugares del campo. La misma mente de Ricken representa otro espacio, abstracto, entre pesadilla y recuerdo (Ripoll 2014, 119) (Amo Sánchez 2016, 6), igual que la de Tuso en *Los niños perdidos* (Orazi 2017) o la de Perpetua en *Santa Perpetua*, que proyecta hacia el exterior la turbación fruto del trauma y hace revivir los fantasmas de las víctimas (Colmenero 2011; Orazi 2019b).

El desdoblamiento de la dimensión espacial también se manifiesta en la oposición resemantizada entre escena y extra-escena. Es el caso de *Santa Perpetua*, en que se oponen la ambientación de interior y la que la dehesa donde se encuentra la cuneta en que yacen los restos del desaparecido; en el final, este lugar simbólico casi se materializa en la escena cuando el joven represaliado parece revivir en las palabras de la anciana y cuenta su captura, asesinato y abandono en la fosa junto con los demás ejecutados. En *Los niños perdidos* tal oposición se realiza entre la ambientación en el desván del Hogar de Auxilio Social y una extra-escena representada por el resto del edificio. El umbral dimensional entre estos dos espacios coincide con el límite entre la vida imaginaria bloqueada en el tiempo y en el espacio de antes (el desván donde se produjo el acontecimiento traumático) y la vida real que fluye fuera, reflejo de la pesadilla que ha estancado la realidad en un lugar-símbolo generado por el trauma producido por el horror. Finalmente, en *El triángulo azul*, a lo largo del desarrollo de la acción, algunos personajes miran desde un ventanuco y cuentan lo que está pasando fuera, en el espacio externo donde se desarrolla la acción extra-escénica, que coincide a menudo con el cuento de los horrores del campo.

Estos desboblamientos y bifurcaciones arrancan de la focalización dual y hasta múltiple del sujeto, el tiempo y el espacio, y activan un mecanismo de perspectivización que constituye el eje central de toda la producción memorística de la dramaturga. Ésta crea y escenifica una eterotopia difusa, donde coexisten acciones, personajes, tiempos y espacios diferentes y divergentes. Todos estos elementos constituyen la reserva de memoria cultural (Bennett) que refleja el “proceso fluido por el que la memoria de un trauma colectivo olvidado o tergiversado [...] participa en el tiempo presente” (Guzmán, 1).

En cada pieza, además, el patrimonio memorístico trabajado se elabora aprovechando elementos con una fuerte carga simbólica. Estos pueden ser dispositivos materiales, es decir objetos-emblema, como la llave en *La frontera*, el pollo y el hueso de pollo en el monólogo homónimo o la bicicleta en *Santa Perpetua*. Estos objetos-símbolo remiten a los crímenes perpetrados y sufridos por las víctimas directas y quedan estrechamente relacionados con las víctimas indirectas y todos los portadores de postmemoria, por su misma naturaleza emblemática. Todos se vuelven el símbolo de la historia de los represaliados, de una época y de la tragedia que ésta acarrió (Orazi 2019b, 293-294). Se trata de instrumentos que de manera estremecedora, por su peso emotivo, evocan el drama irresuelto de las víctimas, que han acabado su vida en el exilio forzado o bien han sido represaliadas y siguen en alguna cuneta. La recuperación y salvaguardia de estos objetos-emblema es un poderoso símbolo de la recuperación de la memoria. Sin embargo, se aprovechan también dispositivos inmateriales, o sea conceptos-emblema, como el nombre en el caso de tío y sobrino en *Santa Perpetua*, cuyo peso simbólico es innegable y une a los dos personajes, definiéndolos como homólogos; o bien, en la misma pieza, el parecido, según sugiere una acotación donde se dice que Zoilo-sobrino recuerda a Antonio Machado (Ripoll 2013, 212), trágica figura-símbolo del destierro republicano. De manera complementaria respecto a los objetos-símbolo, estos conceptos-símbolo ofrecen otro tipo de soporte y reflejan un arraigo diferente, en este caso identitario y humano.

Finalmente, también la multimedialidad audiovisual juega un papel decisivo: proyección de imágenes y vídeos, efectos sonoros como música, canciones, ruidos, etc. contribuyen a la evocación de una atmósfera tenebrosa, siniestra, distorsionada y grotesca y producen un efecto de inmersión o bien de distanciamiento y extrañamiento. Todo ello llega a su máxima realización en *El triángulo azul*, que recuerda la revista montada por los republicanos internados en Mauthausen en la Navidad del 42 (Amo Sánchez 2014, 1-2, 5-7). Aquí, los números musicales concretan la dimensión metaescénica, cuya carga expresionista se logra a través de un mecanismo multimedial. De hecho, estas piezas definen el marco de la actuación aun mediante la iluminación, los dispositivos videoescénicos (efectos de claroscuro, blanco y negro, el cromatismo del diseño de luces, etc.) y, en *El triángulo azul*, hasta todo un repertorio musical (pasodobles, foxtrots, chotis, etc.) (Oñoro; Trecca 2016b). Estos elementos recargan el horror, el humor, la sátira, la paradoja, lo grotesco, logrando para Amo Sánchez (2014, nota 18) la “verbalización sensorial [...] con fines simbólicos”. Lo mismo puede decirse para los sonidos molestos y las notas distorsionantes, a menudo extra-escénicos, que suscitan una sensación de contraste, distorsión y tensión. Los mismo silencios y las voces de los vivos y los muertos vertebran los textos y funcionan como herramienta sonora para dismantelar el olvido (Pérez-Rasilla 2013a, 88). Los silencios, los efectos visuales y sonoros, son sugerencias visionarias y oníricas de lo negativo, concretado a través de la hipérbole esperpéntica, y contribuyen de manera estratégica a la activación de la dinámica entre lo real (imágenes-documento) y lo ficcional (imágenes-creativas).

4. Conclusiones

Metamemoria, metadrama, focalización dual y múltiple, eterotipia de personajes, acción, tiempo y espacio, depósitos de memoria cultural, producen la ficcionalización de la historia y la historización de la ficción. Estos elementos, junto con la “deformación grotesca y contraste expresionista, son las pautas de la puesta en escena, rica en referentes textuales y dispositivos performativos que reelaboran materiales historiográficos siempre desde la fidelidad documental” (Amo Sánchez 2016, 8). Según afirma Isabelle Reck (60), la dramaturgia memorística de Ripoll es un ejemplo acabado de “teatro de la memoria o teatro de responsabilidad colectiva de ‘los nietos’ en clave grotesca”, es decir de memoria de la restitución o reparación (García Martínez; Pérez-Rasilla 2016). Es así que la estética de lo grotesco se afirma como mecanismo de protección receptiva (Amo Sánchez 2016, 1, 4 y 8) y al mismo tiempo “vía privilegiada por ese teatro de denuncia y reivindicación [...], la única estrategia capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar [...] lo insostenible, lo indecible, lo trágico absoluto [...] para salvaguardar la eficacia de un teatro de la denuncia” (Reck, 58 y 61; García Pascual). Todo ello produce una sugerente mezcla de inmersión y extrañamiento y logra trascender lo trágico a través de un visionarismo en que lo onírico y lo fantasmagórico se hibridan con lo real (Pérez-Rasilla, 2013b: 9) y dejan emerger inquietantes lados sombríos (Caruana), con tonos y registros que intensifican un tratamiento trágico-humorístico cuyo objetivo es contrarrestar el olvido (Amo Sánchez 2016, 2-3, 5-6). En su poderosa galería (pos)memorial, Ripoll evoca un fresco desestabilizador, que impele a la urgente e inaplazable recuperación de la memoria histórica, al rescate y la rehumanización de las víctimas de la feroz insensatez del conflicto fratricida y de la dictadura (Pérez-Rasilla 2013b, 14). A través de técnicas personales y originalísimas de estructuración de la pieza y desarrollo de la acción, de construcción del personaje y tratamiento de temas y subtemas, la dramaturga obliga a los espectadores a encarar una cuestión incómoda que sigue actual porque todavía no ha encontrado una solución digna y estimula la reflexión, la concienciación y la toma de posición, según el papel social del teatro contemporáneo.

Obras citadas

- Álamos, Antonio. ed. *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*. Buenos Aires: Biblios, 2003.
- Amo Sánchez, Antonia. “Los niños perdidos de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva.” En Wilfried Floeck, Ana García & Herbert Fritz eds. *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim: Georg Olms, 2008. 245-258.
- . “Du silence des fosses a la parole de la scene: memoire du franquisme dans le theatre espagnol contemporain.” En Nicole Fourtane & Michèle Guiraud eds. *Les reelaborations de la memoire dans le monde luso-hispanophone*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2009. 403-420.
- . “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012).” *Anales de Literatura Española Contemporánea* 39/2 (2014): 341-369, <https://www.thefreelibrary.com/Dramaturgias+de+lo+imprescriptible%3A+un+teatro+para+la+recuperacion+de...-a0367300240>
- . “El triángulo azul, de Laila Ripoll y Mariano Llorente.” *Don Galán* 6 (2016): 1-9, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=5_1&el-triangulo-azul-de-mariano-llorente-y-laila-ripoll-el-clamor-celeste-de-la-memoria&por-antonia-amo-sanchez
- . “El teatro como docu-memento: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J’attendrai* (2015), de José Ramón Fernández.” En José Romera Castillo ed. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017. 385-397.
- Armengou, Montserrat & Belis, Ricard. *Las fosas de silencio*. Barcelona, Plaza&Janés, 2004.
- . *El comboi dels 92 - El convoy de los 927*. Trad. Carles Mercadal. Barcelona: Plaza & Janés; a partir de este estudio, los autores idearon un documental, *El comboi dels 927*, producido por Televisión Catalunya y emitido por TV3, edición en DVD, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006.
- Bennett, Tony. “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum.” En Susannah Radstone & Katharine Hodgkin eds. *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. London: Transaction Publishers, 2006. 40-54.
- Caruana, Pablo. “Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde los lados sombríos.” *Primer Acto* 288 (2001): 132-134.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.
- Di Giovenale, Simona. “Claves estéticas y dramáticas para la representación del documento en *El triángulo azul*, de Laila Ripoll y Mariano Llorente.” En José Romera Castillo ed. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017. 408-421.
- . *La drammaturgia memorialistica ai tempi della ‘generación de los nietos’*. *La memoria in scena nel teatro di Laila Ripoll*. Tesis doctoral, Roma: Università di Roma Tre, 2019.
- Espinosa, Francisco. *El fenómeno revisionista o el fantasma de la derecha española*. Badajoz: Los Libros del Oeste, 2005.
- Fialdini Zambrano, Rossana. “*El triángulo azul*: el teatro como recurso de sobrevivencia y espacio de memoria.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40/1 (2015): 109-131.

- Floek, Wilfried. "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente." En José Romera Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006. 185-209.
- Fox, Manuela. "El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI." En José Romera Castillo ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 2006. 549-564.
- García Martínez, Anabel. *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: George Olms, 2016.
- García Pascual, Raquel. "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglo XX y XXI): teoría y práctica escénica." *Signa* 21 (2012): 13-54.
- Guzmán, Alison. "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua*." *Don Galán* 2 (2012): 1-5, https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4&pag=5
- Henríquez, José. "Entrevista con Laila Ripoll. «Soy nieta de exiliados y eso marca»." *Primer Acto* 310 (2005): 118-127.
- . "El convoy de los 927." *Primer Acto* 325 (2008): 180-181.
- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory." *Discourse* 15/2 (1992-1993): 3-29.
- . *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston: Harvard University Press, 1997.
- . "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29/1 (2008): 103-128.
- . *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- López de Abiada, José Manuel & Stucki, Andreas. "Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica. Una reflexión historiográfica y político-cultural." *Iberoamericana* 15 (2004): 103-122.
- Micomición. Dossier "El triángulo azul" de Laila Ripoll y Mariano Llorente. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2014, https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/doccom/2014/00002341.pdf_pdf.pdf
- Middleton, David & Edwards, Derek. *Collective remembering*. London: Sage Publications, 1990.
- Nora, Pierre dir. *Les Lieux de Mémoires*. Paris: Gallimard, 1984-1992. 3 vols.
- Orazi, Veronica. "Memoria storica e teatro contemporaneo: Los niños perdidos de Laila Ripoll." *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche* 20 (2017): 251-267.
- . "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*." En Souriau Trecca ed. *Los escenarios de la posmemoria en el teatro hispánico último. Monográfico de Orillas. Revista d'Ispanistica* 8 (2019a): 521-532.
- . "La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* (2010) de Laila Ripoll." *Orillas. Revista d'Ispanistica* 8 (2019b): 278-300.
- Oñoro, Cristina. "Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll." En José Romera Castillo ed. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016. 236-246.

- Pérez-Rasilla, Eduardo. "La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982." *Anales de Literatura Española* 21 (2009): 143-160.
- . "El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria." *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 8 (2013a): 77-89.
- . "La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll." En Laila Ripoll ed. *Trilogía de la memoria*. Bilbao: Artezblai, 2013b. 5-19.
- . "Notas para un panorama del teatro español actual." *Cuadernos AISPI* 7 (2016): 13-28.
- Reck, Isabelle. "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora." *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 21 (2012): 55-84.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina, Seuil, 2000.
- Ripoll, Laila. "La frontera." En Antonio Álamos ed. *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*. Buenos Aires: Biblios, 2003. 115-125.
- . "Que nos quiten lo bailao." *ADE Teatro* 105 (2005a): 65-78.
- . "Los niños perdidos." *Primer Acto* 310 (2005b): 116-167.
- . "Un hueso de pollo." *Primer Acto* 330 (2009a): 126-128.
- . "El convoy de los 927. Adaptación teatral de Boni Ortiz." *La Ratonera* 25 (2009b): 57-77.
- . "La frontera." En David Desola, Francisco Ramírez López & Laila Ripoll eds. *La charca inútil. Perros de hiel en las tripas. La frontera*. Madrid: Primer Acto. El Teatro de Papel 10/2 (2009c). 173-186.
- . *Los niños perdidos*. Prólogo de Francisca Vilches de Frutos. Oviedo: KRK Ediciones, 2010.
- . *Santa Perpetua*. Madrid: Huerga & Fierro, 2011a.
- . "Los niños perdidos." En Raquel García Pascual ed. *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia, 2011b. 249-314.
- . *Trilogía de la memoria. Atrabilis (cuando estemos más tranquilas), Los niños perdidos. Santa Perpetua*. Prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla. Bilbao: Artezblai, 2013.
- . "Algunas notas sobre *El triángulo azul*." *ADE Teatro* 152 (2014): 117-122.
- Ripoll, Laila & Llorente, Mariano. *Dossier del espectáculo El triángulo azul*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2014, <https://www.micomiconteatro.com/wp-content/uploads/2019/11/Dossier-EL-TRIA%CC%81NGULO-AZUL.pdf>
- . *El triángulo azul*. Bilbao: Artezblai, 2018.
- Rovecchio Antón, Laeticia. *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015.
- . "El triángulo azul: el teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll." *Cuadernos AISPI* 7 (2016): 95-108.
- Silva Barrera, Emilio. "Triángulos azules en la memoria." En Laila Ripoll & Mariano Llorente. *El triángulo azul*. Bilbao: Artezblai, 2018. 9-12.
- Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. New York: Cornell University Press, 1993.
- Trecca, Souriau. "Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último." *Cuadernos AISPI* 7 (2016a): 79-94.

- . "Funciones dramáticas de la música en *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Laila Ripoll." En José Romera Castillo ed. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016b. 247-258.
- Tyras, Georges & Vila, Juan eds. *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid: Verbum, 2012.
- Valverde Gefaell, Clara. *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Prólogo de Montse Armengou. Barcelona: Icaria Editorial, 2016 [2014].
- Vilches de Frutos, Francisca. "Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo." En Laila Ripoll ed. *Los niños perdidos*. Oviedo: Ediciones KRK, 2010. 9-29.
- Vinyes, Ricard, Armengou, Montserrat & Belis, Ricard. *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa. Trad. *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.