

Simone Trecca*

*El espacio sonoro en las puestas en escena
de Cancionero republicano y El triángulo azul,
de Laila Ripoll y Mariano Llorente*

1. *La presencia de la música en el teatro de Laila Ripoll*

En la obra de Laila Ripoll, y dentro de su proyecto estético, la música adquiere un estatuto peculiar, no solamente como elemento de escenificación, sino también como inspiración creadora y textura dramática ya a nivel textual. Como afirma con acierto Eduardo Pérez-Rasilla, «la obra de Laila Ripoll emana de una inequívoca voz, propia, singular, de acusada personalidad, pero [...] es, al mismo tiempo, polifónica, coral. Es el resultado de muchas voces» (Pérez-Rasilla, 2013a: 81); añádase que dentro de esa polifonía cobra enorme relevancia la composición sonora y rítmica de las muchas referencias musicales y, muy a menudo, intertextuales e interdiscursivas en lo que atañe a la presencia de cantos, nanas, canciones de cuna, recitados, etc. Todo el teatro de la autora resultaría amputado si se le quitase este elemento imprescindible, que forma parte de su estética y hasta, como veremos, del concepto mismo de teatro que la anima.

El universo dramático de Laila Ripoll está poblado de fantasmas, apariciones, espíritus, convocados todos por una fuerza misteriosa que parece surgir de la necesidad inmanente de la memoria, una fuerza que se opone a la injusticia y al olvido, incluso cuando los hombres, en su grotesco y rutinario mundo suponen poder prescindir del recuerdo¹. De sus vivencias traumáticas y terribles, los muertos del pasado se asoman al presente para embrollar la cotidianidad de unos seres que, pese a estar vivos, manifiestan rasgos físicos grotescamente deformados,

* Università degli Studi Roma Tre.

¹ En ocasiones, representan estas figuras del pasado los que Alison Guzmán define los ‘muertos vivientes’. Véase, al respecto, su artículo sobre la presencia de tal tipología de personaje en el teatro de Laila Ripoll (Guzmán, 2012).

comportamientos incrustados en una temporalidad mortífera, en la que apenas puede vislumbrarse elemento capaz de soslayar la sensación de podredumbre corrosiva que acosa al espectador. El origen hay que buscarlo en el ánimo dañado de personajes que, de dicho pasado, salieron ganando en perjuicio de los demás, de las víctimas inocentes, la mayoría de las veces anónimas, de esos muertos que vuelven para reclamar justicia poseyendo el cuerpo y la voluntad de los vivos, indignos de los privilegios de los que gozan. En una dramaturgia vertebrada por el tema de la memoria y de la reivindicación contra los abusos y crímenes de las guerras y los fascismos, así como por el tema del exilio y de la identidad, la música y en general la construcción de sonoridades semánticamente cargadas acude con frecuencia a determinar los mecanismos dramáticos necesarios para la orientación del espectador.

Piénsese, por ejemplo, en la canción de cuna “Mareta, Mareta, no’ m faces plorar” que, en la pieza breve titulada *La frontera*, el espíritu del abuelo (exiliado de la guerra civil en Méjico) le canta a su nieto, que está a punto de marcharse voluntariamente a Estados Unidos, para retenerle y convencerle de que al cruzar ese límite va a perder su identidad (Ripoll, 2009a: 179):

Viejo.– [...] Acuérdate de madre cantando. ¡Qué bien cantaba!
(Canta.) «Mareta, mareta, no’ m faces plorar / compra’ m la nineta
avui qués el meu sant...» [...] «Marieta, Marieta jo es cantaré
una cançoneta que ta adormiré...», la dulcísima voz de tu madre.
Adiós a la lengua, al repicar de las palabras con ese golpear que a
algunos les parece brusco, pero que a mí me suena a gloria.

El canto tradicional acude aquí como eco de la memoria más íntima y familiar pero, al mismo tiempo, remite al tema de la identidad colectiva, sobre todo a través de la identificación lingüística. Como afirma la autora, entrevistada por José Henríquez (2005: 118): «es un texto que mezcla el exilio español en México a raíz de la guerra civil con el exilio económico actual de los nietos de esos españoles a Estados Unidos, con el cual además de perder muchas otras cosas pierden el idioma».

En *Santa Perpetua*, Zoilo se instala prepotentemente en la casa de la mujer que fue la causa de la muerte de su antepasado, y mediante un aparato y un potente altavoz reproduce una antigua canción que saca de quicio a la sedicente santa, quien «berrea para que quiten la música, que entra por sus oídos como el veneno al padre de Hamlet» (Ripoll, 2012:

53). En este caso la música funciona como centinela de la conciencia sucia de la mujer, y el sobrino de la víctima del franquismo la utiliza como chantaje para obtener justicia de los abusos sufridos por sus antepasados. El objeto que utiliza para difundirla, un potente altavoz, funciona además como mediación con uno de los hermanos de Perpetua, Pacífico, el personaje ‘inocente’: este, en efecto, acoge al intruso y a su aparato como la posibilidad, para él, de entrar en contacto con el mundo exterior, con las normas que lo rigen y con los acontecimientos que vive la humanidad fuera de las cuatro asfixiantes paredes en que se encuentra como prisionero. El uso de aparatos, en la casa de la santa, no está permitido, y no es una casualidad que, tras la muerte de ella, es precisamente Pacífico quien le pide a Zoilo que le regale la radio².

En otros casos, como por ejemplo en *La ciudad sitiada* (Ripoll, 2003), la música se utiliza para restituir un fragmento de identidad cultural e histórica a las situaciones dramáticas representadas, cuyas señas de identificación, por otra parte, son oportunamente muy desdibujadas, ya que lo que se quiere representar es la barbarie de la guerra en general y en el marco de una miseria humana que adquiere un claro carácter de universalidad. Con esta doble intención de generalización y localización (también típica de la escritura de la autora), el *Agnus Dei* de Fauré y las composiciones de Bach deben alternarse en escena con músicas tradicionales de Nicaragua, México, Croacia, Serbia y Bosnia.

No menos emblemática de la escritura de Laila Ripoll, la estética de lo grotesco que caracteriza tanto la construcción como el lenguaje de buena parte de su dramaturgia, y que se acentúa sobre todo a partir de la época en la cual aparecen con más frecuencia y pujanza elementos sobrenaturales. Como indica muy acertadamente Isabelle Reck, refiriéndose a algunas de estas obras³,

los espacios sonoros construyen un mundo paralelo espectral, que va invadiendo el mundo real y anunciando su desaparición o descomposición; son sonidos venidos del pasado y de la muerte que acosan las conciencias o la memoria, o indicios sonoros, anunciadores de catástrofes y destrucciones. (Reck, 2012: 71)

La estudiosa menciona, entre otros momentos significativos, la danza macabra con que termina *Atra bilis*; no menos llamativo el desenlace repentino de *Santa Perpetua*, que muere de un golpe salido

² Sobre estos aspectos, véase, entre otros, Trecca (2015).

³ Pero acúdase también, al menos, a: García-Abad García (2002); Lamartina-Lens (2009); Pérez-Rasilla (2013a; 2013b).

al azar de la pistola manejada por Plácido, durante una frenética escena en la que los personajes se agitan movidos por una extraña fuerza que parece ser originada precisamente por la música que reproduce Zoilo⁴. Es interesante apuntar, a este propósito, que el asesino es el hermano connivente, y que se trata de un homicidio involuntario, causado por una agitación colectiva surgida a raíz de la superstición y la ingenuidad que la misma santa contribuyó a perpetuar. La música del impasible Zoilo acompaña este momento dramático, y funciona como fondo del inexorable camino de la justicia, basada no en fuerzas sobrenaturales sino en lo inapelable de la conciencia que desenmascara, a su pesar, al personaje culpable. El frenesí de los hermanos (que se creen acosados por los santos auxiliares), no es algo insólito (así empieza la obra), pero el que se pierda totalmente el control de la situación en el epílogo se debe especialmente a las vacilaciones de Perpetua, que ya no es capaz de negar la evidencia y pierde, por así decirlo, su credibilidad (ante el ingenuo Pacífico) y su autoridad (ante el subalterno Plácido). La música, pues, funciona en este caso como catalizador de la justicia colectiva que ampara a los vencidos, ante los abusos de los vencedores.

A pesar de la generalización de la presencia del elemento musical en la obra de Laila Ripoll que acabo de esbozar, no cabe duda de que, dentro de su producción⁵, las dos piezas que mejor se ofrecen para un análisis puntual de las funciones de la música son *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*⁶. Los dos textos tienen elementos

⁴ Sobre *Atrabilis* y *Santa Perpetua* pueden leerse, además de los estudios mencionados en otras notas, las consideraciones de la misma Laila Ripoll (2012).

⁵ Insisto en el término producción, ya que la mayoría de las veces no se hace cargo solamente de la escritura dramática sino de casi todo el proceso de creación del espectáculo. Como recuerda José Ramón Fernández (2011: 12), «Laila lleva en el oficio desde siempre porque nació en el oficio: es hija de Manuel Ripoll, realizador y director de televisión [...] y de la actriz Concha Cuetos [...]. Conociendo la profesión desde siempre, entró en ella poco a poco y con paciencia». Dentro de esa trayectoria debe entenderse la creación de la compañía Micomicón, con Juanjo Artero, José Luis Patiño y Mariano Llorente, como producción de espectáculos ajenos (incluyendo sobre todo los clásicos del teatro español) y propios (a partir de *La ciudad sitiada*, en 1999).

⁶ Ambos textos escritos en colaboración con Mariano Llorente. *Cancionero republicano*, basado en una idea de José Monleón, se estrenó en el año 2006 en el teatro Antonio Buero Vallejo de Alcorcón (Madrid), dentro de la programación del FIT Madrid Sur, gira por España y participación en el Festival Internacional “Don Quijote” de París (Francia); fue galardonado con el Premio a la Lealtad Republicana de la Asociación Manuel Azaña. *El triángulo azul* se estrenó en 2014 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dirección de Laila Ripoll, producción del Centro Dramático Nacional. De ambas obras utilizo aquí el texto mecanografiado del espectáculo pro-

comunes, que son, a saber: 1. la alternancia de acciones dialogadas y partes musicales; 2. la presencia en escena de una orquesta; y 3. la yuxtaposición de tiempos dramáticos diferenciados, si bien con una importante discrepancia en el uso de esta estrategia, de la que trataré de dar cuenta. Pese a lo dicho, se trata, por otra parte, de dos espectáculos muy divergentes en cuanto al tono general y a la dosificación, dentro de un sistema preponderantemente humorista, del elemento trágico, que resulta mayor en *El triángulo azul* que en la obra anterior. El análisis que a continuación propongo de las funciones dramáticas de la música en cada una de ellas se basa esencialmente en el estudio de las grabaciones de los dos montajes ya reseñados, dirigidos por Laila Ripoll, cotejados con los textos mecanografiados de los mismos que la misma autora y directora muy amablemente me ha proporcionado.

2. *El espacio sonoro en Cancionero republicano y El triángulo azul*

En *Cancionero republicano* el tiempo de la representación es un presente actual, los personajes encarnan a unos actores de varietés que van a narrar en escena, para el espectador de hoy, los acontecimientos más emblemáticos que caracterizaron la época desde la proclamación de la II República hasta la sublevación militar. La necesidad que tienen los ‘metaactores’ de contar al público los acontecimientos, de forma lineal, cronológica, hace que las muchas canciones (22) que se producen en escena sirvan sobre todo como hilo diegético, es decir se utilizan para crear un acompañamiento narrativo, si bien algunas veces por alusión, en el sentido de que no siempre el tema de la canción tiene que ver directamente o explícitamente con el momento representado o con uno de los aspectos de los acontecimientos que los actores quieren poner de relieve⁷. Toda la arquitectura del espectáculo puede estructurarse a nivel narrativo y de representación en una sucesión bastante clara, que me gusta ver como una sucesión de ‘movimientos’, enmarcados entre un preludeo y un final: al principio, la canción *La bamba*, a través de la cual se presentan a los espectadores tanto los actores, como los miembros de la “Orquesta la Republicana”; al terminar el espectáculo,

porcionado por la autora. De *El triángulo azul* existe edición impresa (Ripoll, 2014b).

⁷ Un ejemplo de uso alusivo: la canción *Los reyes de la baraja* para acompañar el final de la monarquía y la salida del rey.

Suspiros de España. Las demás canciones se estructuran, como queda dicho, en una serie de cuadros que tienen la función de mantener una sucesión narrativa. Cada movimiento está formado por la alternancia o la yuxtaposición de partes dialogadas y pausas musicales según la estética de la revista teatral.

El primer movimiento, que puede definirse ‘Antimonárquico’, lo forman el *Himno de Riego*, *La Marsellesa*, que la orquesta toca en vivo, al mismo tiempo que Tere encarna al personaje de Margarita Xirgu y recita las palabras de ella anunciando la República. Luego *Los reyes de la baraja* y *Se fue* acompañan la ‘salida’ del rey con función claramente satírica, antes de dar paso al segundo movimiento, el de ‘La República’, formado por tres canciones: se abre el cuadro con *El fandango del 14 de abril*, luego se toca en escena una versión instrumental de *Els segadors* mientras los personajes fingen viajar a Barcelona, y se cierra el segmento con *Soy un pobre presidiario*⁸. Un cuadro de enlace, como un interludio, que yo he llamado de ‘Las elecciones’, cuyo acontecimiento se anuncia con el canto del *Trágala* y se completa muy rápidamente con el *Cuplé de la diputada*, da paso al leitmotiv cómico (en el plano de las variedades) del sufragio universal.

Se abre a continuación el movimiento principal de la obra, el de ‘La constitución de 1931’, durante el cual los personajes salen a escena con un ejemplar del documento para explicar los principios fundamentales de la misma. Lo hacen de forma muy didáctica, mediante la escritura de cada uno de los argumentos en una pizarra, pero también representando a personajes de la época, como Azaña, Casona, etc., y, cómo no, mediante la inserción de momentos musicales. En esta fase del espectáculo, pese a mantener su general función diegética, estos adquieren también una función explicativa, didascálica, ya que ahora lo que vemos en escena está dirigido a crear memoria de lo que supuso, en su momento, el breve paréntesis republicano. Los dos primeros principios fundamentales que se presentan son el antimilitarismo y la cuestión religiosa, con cuadros muy emblemáticos en los que las músicas acompañan y alternan con partes cómicas de diálogos entre los actores encarnando a miembros del ejército muy caricaturizados al estilo esperpéntico o, en otro momento, a Manuel Azaña y el cardenal Isidro Gomá y Tomás. Se trata, desde luego, de los dos temas más revolucionarios y es importante que abran este recorrido por el texto de la constitución, ya que los personajes

⁸ Se trata de una de las canciones que forman una red intratextual en la obra de Laila Ripoll, ya que vuelve a aparecer también en *El triángulo azul*.

aquí ridiculizados son los que precisamente van a embestir dentro de unos años tanto a la república como al pueblo español. El tema de las autonomías, también muy controvertido, lo acompañan *La bien pagá* y *El chato de las ventas*.

El cuadro que viene después es uno de los más articulados, y se refiere a los principios de la Educación y Cultura: se introduce con un fragmento de *Las Hilanderas* y unas intensas palabras de Casona sobre las Misiones Pedagógicas, pronunciado por uno de los actores, que se alterna a su vez con la *Canción gimnástica de la Educación Pública*. De forma especular, el cuadro se cierra con el recitado por parte de los actores de palabras y versos de Lorca, Machado, Alberti, Hernández. La compleja orquestación de este segmento se manifiesta también por un desdoblamiento del nivel de escenificación, precisamente a través de los referentes musicales, pues de repente aparece en escena un fonógrafo reproduciendo música de Falla y un actor pronuncia esta frase emblemática: «Llevaremos a los pueblos el fonógrafo, que la gente pueda escuchar a Bach, a Beethoven, al Maestro Falla y a Pau Casals» (Ripoll & Llorente, 2006). Se trata de unas menciones que tienen enorme relevancia dentro del universo dramático general de Laila Ripoll, como veremos al final de este trabajo.

El macro-movimiento de la Constitución se interrumpe de manera muy violenta, debido sobre todo a una modificación repentina del espacio sonoro que se ha venido creando hasta el momento en escena. El contraste lo da la aparición de las señales acústicas de la guerra durante la enunciación por parte de los actores de un listado de los hitos culturales que dan constancia del fervor cultural que caracterizó los años de la República; aparición *ex abrupto* que interviene mediante uno de los pocos efectos sonoros no producidos desde la escena, sino fuera de ella, por los altavoces de la sala, con un bombardeo y una ametralladora. Luego un largo silencio, que manifiesta esa interrupción violenta, da paso a un momento muy patético, con una versión instrumental de *Ay, Carmela* mientras se recita en escena un fragmento del poema *Hay dos Españas* de León Felipe y finaliza la obra con el tema musical *Suspiros de España*, mientras los ‘personajes’ abandonan el escenario camino del exilio.

Una de las primeras funciones que adquiere la música en *El triángulo azul* es la que no dudaría en llamar evocativa. El tiempo más próximo que se presenta en escena, el año 1965, lo protagoniza el que podríamos considerar el narrador de los acontecimientos del pasado en

el campo de Mauthausen, Paul Ricken⁹. En su casa en Colonia, en el año 1965, este empieza a grabar en un magnetófono su narración de los eventos ocurridos entre 1940 y 1945 en el campo de Mauthausen, al mismo tiempo que el relato surge plásticamente en escena gracias a sus palabras. Ricken rememora como testigo ocular y protagonista en primera persona de esa porción de la historia que le ha tocado vivir, y en esta pieza la perspectivización general se proyecta también en la representación, pues el público advierte muy claramente que algunos momentos surgen en la escena como filtrados por la percepción retrospectiva del personaje. Esto se presenta de manera muy patente desde el comienzo: en efecto, mientras aparecen los presos españoles que van a protagonizar los cuadros del recuerdo, la acotación advierte: «De entre las brumas de la memoria de Ricken emergen tres músicos gitanos tocando un pasodoble. Seis fantasmas polvorientos y flacos aparecen cargados de bultos, macutos, maletas [...]. Los espectros se hacinan, duermen, traquetean, acunan a sus hijos, cagan, agonizan en el interior del vagón», y el ritmo del pasodoble «recuerda inequívocamente el sonido del tren» (Ripoll & Llorente, 2014a). Nos situamos, pues, dentro del tren que está conduciendo a los españoles a Mauthausen, lo cual enlaza con otra obra de la autora que trata el mismo tema, *El convoy de los 927* (Ripoll, 2009b), como si fuera una continuación de la narración del horror. Ricken, desde luego, no puede conocer con exactitud lo que pasaba en el vagón, y sin embargo, dentro de su imaginación, el ritmo de la música tocada por los gitanos (recuerdo real) evoca en él el sonido del tren, porque este representa la obsesión que le acosa desde su pasado, la llegada de los convoys repletos de condenados.

La función grotesca, de la que ya hemos hablado, se manifiesta en esta obra de manera muy contundente y chocante para el público occidental, si pensamos que estamos rozando uno de los temas que más preocuparon el imaginario del espectador de los siglos XX y XXI y de los más representados, normalmente en forma trágica, grave, seria, tanto en el teatro como en otras manifestaciones literarias, artísticas, culturales, audiovisuales, etc. Utilizar una estética de lo grotesco, incluso a través de la música, para abordar el tema de los campos de concentración

⁹ Paul Ricken fue el SS-Hauptscharführer encargado de la dirección del Servicio de Identificación fotográfica del campo de Mauthausen desde el 23 de junio de 1941 hasta el día de la liberación. Formaron parte de su equipo, entre otros, dos españoles: Antonio García y, desde 1942, Francisco Boix. La obra de Laila Ripoll recrea los acontecimientos que condujeron a la conservación y difusión de los testimonios fotográficos clandestinamente producidos en el laboratorio de Ricken.

nazis, es todo un reto, pues, un ataque al horizonte de expectativas del público. La función grotesca de la música se presenta en esta obra a cada paso: sirve para marcar, para poner de relieve hasta dónde puede llegar la barbarie, la miseria humana, la capacidad del hombre para perjudicar tanto físicamente como moral y espiritualmente a otros hombres, hasta quitarles la identidad y la dignidad humana. Este aspecto se encuentra, por ejemplo, en la escena en la cual se representa uno de los espectáculos de variedades, con música de pasodoble: el grupo de presos entra, dice la valleinclanesca acotación, «enseñando pierna y luciendo escote peludo», mientras Ricken, que está rememorando lo que al mismo tiempo los espectadores vemos aparecer en las tablas, comenta: «El colmo del grotesco, el humor de Francisco de Goya hecho carne de escenario. Los grabados de Goya en movimiento», refiriéndose a esta danza a la manera del can can pero totalmente fuera de lugar en aquel ambiente.

La música se utiliza de forma grotesca, otra vez de manera muy esperpéntica, también para retratar a los personajes del poder, los autores de la violencia, de los abusos, del horror. Por ejemplo, al mismo tiempo que se entona la canción *El chotis del crematorio* se representa una danza de travestis con un esqueleto, escena que tiene su análogo especular más adelante, en el momento en el cual se canta la *Canción de la supremacía de la raza aria*, y los miembros de dicha supuesta raza superior aparecen con pelucas y largas trenzas rubias. Una manera, pues, para rebajar al personaje poderoso, que puede hasta con la vida de los demás, pero no consigue escapar a la despiadada mirada de la dramaturga. La grotesquización consigue a veces, por esta vía, compensar de alguna forma la crueldad escénica produciendo un efecto de humor, pero nunca para soslayar el horror, sino más bien para consentir que el espectador descubra lo que hay detrás de la máscara del poder, hasta del mismo Hitler.

Otra función patente en la obra es la de contextualización y hasta de emblematización. A través de un tema musical el público puede colocar los eventos y también escuchar el eco de una época, hasta de lo absurdo de tal época. Pasa así con *J'attendrai*, la canción grabada por Rina Ketty en 1938, que se convirtió en emblema del clima bélico de la Segunda Guerra Mundial, pero también en el macabro fondo de un suceso real acontecido, precisamente en el campo de Mauthausen, en el verano de 1942: un gitano austriaco, Hans Bonarewitz, había logrado escapar, pero lo cogieron, le dieron veinticinco palos delante de todos los prisioneros, lo pasearon por todo el campo subido en una especie de carretilla, mientras la orquestina tocaba esa canción y finalmente lo

ahorcaron¹⁰. En *El triángulo azul* la canción, en un primer momento, se produce de forma neutra, pero luego la interpreta en escena Brettmeier, el SS, mientras se está preparando dicha ejecución en el campo: otra vez, pues, la música crea un efecto de contrapunto, que se convierte en grotesco al ser encarnada por el personaje del opresor y por acompañar, siendo una canción de amor, la manifestación extrema del odio.

Finalmente, la música puede tener en la obra una función complementaria de intratextualidad: es lo que, a mi manera de ver, se manifiesta de forma muy articulada con el uso de temas de Bach, y especialmente, en *El triángulo azul*, con su *Suite n. 1 para violonchelo*. Esta referencia remite a otras obras de la autora: en el *Convoy de los 927* el chelo sostiene con este tema casi toda la función, y es muy llamativo que una de las acotaciones indique que el uso de esta «música optimista» acompañando unos acontecimientos tan horrorosos tiene que producir un efecto de extrañamiento. Cuando se trata de temas de guerra y de exilios, la música de Bach representa como una obsesión para Laila Ripoll (piénsese también en su presencia en *La ciudad sitiada*)¹¹. En *El triángulo azul* la *suite* prácticamente introduce la obra, ya que la primerísima escena ve a Paul Ricken sentado en la mesa de su despacho escuchándola en la radio, mientras él está grabando en el magnetófono todo lo que va a contar y que los espectadores vamos a ver materializado en escena. Sus primeras palabras son (Ripoll & Llorente, 2014a): «Bach, Schumann, Beethoven, Brahms... siempre he creído que el arte nos acerca a Dios, que nos convierte en mejores personas, que nos eleva a la condición de santos y nos aleja de las bestias». La obra, por lo tanto, se abre con la enunciación de una idea del arte, y sobre todo de la música como arte por excelencia capaz de apartar al hombre de la posibilidad de caer en la deshumanización total. Y sin embargo

¹⁰ José Ramón Fernández titula así, *J'attendrai*, una de sus recientes piezas, que también entronca con el tema de los prisioneros españoles en Mauthausen.

¹¹ Este aspecto es fundamental porque nos ayuda a ver cómo el hecho de enlazar varias obras que tengan temas parecidos, mediante la música, sirve o bien para mantener una unidad dramática de estos temas más allá de los límites de cada una de las obras, o bien para reanudar un discurso más generalizado sobre los temas interesados, procediendo con añadiduras. En lo que atañe a Bach, además, no tenemos que subestimar el hecho de que detrás de su música, y especialmente de sus *Suites*, se esconde otro referente, Pau Casals, una figura que también se convierte en emblema de la poética de la guerra y, sobre todo, del exilio para la autora. La vinculación de este personaje (y de la música de Bach) con el tema del exilio y de la memoria repercute en una reciente pieza de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio, *Música para Hitler*, de la cual se realizó una lectura dramatizada el 9 de marzo de 2015 en la Sala Berlanga en Madrid.

se trata de una afirmación débil, que el personaje intuye y transmite como un engaño colectivo, una falacia desmentida por la historia de la humanidad y, sobre todo, por la historia del nazismo. Lo que vemos en la escena representa todo lo contrario; la música como arte puro no puede salvarnos. Este afán idealizador, de hecho, se derrumba en el momento en que, como indica la acotación: «De algún lugar del cerebro de Ricken, surge el sonido de un violonchelo. La Muerte interpreta la *suite n. 1* de Bach con el esqueleto entre las piernas a modo de instrumento» (Ripoll & Llorente, 2014a). Ello entra claramente dentro de la estética de lo grotesco que caracteriza la obra de la dramaturga, pero es interesante recalcar que en esta pieza incluso lo grotesco parece surgir de la mente obsesionada del personaje, cuya conciencia está atormentada por el recuerdo y por su propia responsabilidad. El enfoque retrospectivo del personaje manifiesta el extrañamiento de un hombre que sigue considerando, al mismo tiempo, el horror provocado por los suyos al lado de aquella chocante voluntad de risa y de vida de los otros, los españoles y los gitanos, lo cual se convierte desde su perspectiva en una percepción macabra de los acontecimientos, que se proyecta también en el público.

3. Conclusiones

Las consideraciones que acabo de proponer nos permiten pasar a trazar sucintamente (y de forma muy provisional, pues el tema de la música en la obra de Laila Ripoll merece en mi opinión mayor profundización) las conclusiones del presente trabajo. El uso del elemento musical y, especialmente, del canto, remite más en general a las funciones que Laila Ripoll atribuye al arte y, cómo no, al teatro en la sociedad actual, a su significación ética y política. La constatación de que la música como emblema de la cultura elevada, noble, no puede, por sí sola, ser motivo de salvación para el hombre, no implica en absoluto que no exista manifestación de la creatividad humana capaz de contrastar el horror. Al contrario, con su escritura y a través de esa polifónica red interdiscursiva que la caracteriza (y de la cual la música forma parte), Laila Ripoll apuesta por el poder de la cultura baja, popular, ante la barbarie. En una entrevista que le hice hace unos años, inédita, afirmaba a propósito de *El triángulo azul*, que estaba escribiendo:

Si nos ponemos demasiado trágicos, acabamos provocando la risa, ¿no? A veces no hay nada más cómico que la desventura. Ahora estoy escribiendo un texto sobre los españoles deportados a Mauthausen: eran los españoles que habían perdido la guerra, los rojos, los que llevaban tanto el triángulo azul de los apátridas como la “S” de España, paradojas ambulantes. Tras tres años de guerra y después de haber pasado por los campos de concentración en Francia, terminan en un campo de exterminio nazi y saben que la única manera para sobrevivir es mantener la moral alta. Ahora bien, no sé si esto forma parte del carácter de los españoles, pero es como un mecanismo de defensa, el único modo para soportar el horror. Esos españoles obtuvieron, por primera vez en la historia de los campos de concentración, una licencia para hacer teatro. Fue el único colectivo que lo consiguió. Y mientras que otros, como los franceses, hacían teatro clandestino eligiendo obras maestras, los españoles no optaron por un texto importante: escribieron ellos mismos una parodia, una revista musical, un cabaret, y se disfrazaron de mujeres, con pelucas y todo lo demás, y se divertieron muchísimo, porque era para ellos la única manera para sobrevivir. Mi teatro está hecho de esto: la pretensión de contar el horror mediante el humor, hasta el humor ingenuo.

Con toda seguridad, puede afirmarse que en el afán de construir universos dramáticos a través de «una representación no mimética ni realista, sino trastocada por la estilización ritual y por la distorsión onírica o sobrenatural o por la perceptible influencia del teatro documental» (Pérez-Rasilla, 2013a: 89), el hecho de acudir a la música se nos presenta como un elemento más de la voluntad de la autora de apartarse del naturalismo y de lo trágico puro. El carácter anti-mimético de la música en el teatro le sirve de apoyo para la construcción de un mundo que aspira, al mismo tiempo, a mantener su carácter de referencialidad y de palinsesto. Es más, sostiene y concreta el deseo de crear un universo dramático que no se quede dentro de los límites de la obra singular, sino que se extienda a través de una red de referencias, que desborda los confines de la mera textualidad. Todo ello, sin ningún apego a clichés de autocita de raigambre puramente postmodernista, sino, a mi manera de ver, con el fin de mantener abierto constantemente su discurso dramático sobre la barbarie, la guerra, el exilio, la memoria.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA-ABAD GARCÍA, T. (2002). Lorca y Valle redivivos: *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, de Laila Ripoll. *Gestos*, 34, 175-181.
- GUZMÁN, A. (2012). Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua. Don Galán*, 2. <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4>
- HENRÍQUEZ, J. (2005). Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll. *Primer Acto*, 310, 118-127.
- LAMARTINA-LENS, I. (2009). Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll. En *La charca inútil. Perros de hiel en las tripas. La frontera. El teatro de papel*, 10. Madrid: Primer Acto, 159-167.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2013a). El teatro de Laila Ripoll. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* 18, 77-89.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2013b). *La trilogía de la memoria*, Laila Ripoll. En L. RIPOLL, *Trilogía de la memoria*. Bilbao: Artezblai, 3-17.
- FERNÁNDEZ, J.R. (2011). Introducción. En L. RIPOLL, *Santa Perpetua*. Madrid: Huerga & Fierro, 11-18.
- RECK, I. (2012). El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, 55-84.
- RIPOLL, L. (2003). *La ciudad sitiada. El árbol de la esperanza*. Madrid: La Avispa.
- RIPOLL, L. (2009a). *La frontera*. En *La charca inútil. Perros de hiel en las tripas. La frontera. El teatro de papel*, 10. Madrid: Primer Acto, 173-186.
- RIPOLL, L. (2009b). *El convoy de los 927. La ratonera. Revista asturiana de teatro*, 25, 57-77.
- RIPOLL, L. (2011). *Santa Perpetua*. Madrid: Huerga & Fierro.
- RIPOLL, L. (2012). *Atra bilis y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares*. En J. ROMERA CASTILLO (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor, 23-27.
- RIPOLL, L. (2013). *Trilogía de la memoria*. Bilbao: Artezblai.
- RIPOLL, L. (2015). *Santa Perpetua* (S. TRECCA, trad. y est.). Salerno: Plectica.
- RIPOLL, L., & LLORENTE, M. (2006). *Cancionero republicano*. Texto mecanografiado del espectáculo proporcionado por la directora.

- RIPOLL, L., & LLORENTE, M. (2014a). *El triángulo azul*. Texto mecanografiado del espectáculo proporcionado por la directora.
- RIPOLL, L., & LLORENTE, M. (2014b). *El triángulo azul*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- TRECCA, S. (2015). Postfazione. En L. RIPOLL, *Santa Perpetua* (S. TRECCA, trad. y est.). Salerno: Plectica, 75-86.