
LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN

EL TRIÁNGULO AZUL: EL TEATRO- TESTIMONIO DE MARIANO LLORENTE Y LAILA RIPOLL

Universidad de Barcelona

laeticia.rovecchio@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza el texto y la puesta en escena de *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente y Laila Ripoll, homenaje y recordatorio de la heroica hazaña de los presos españoles en el campo de exterminio de Mauthausen. Para ello, cobra especial relevancia el tratamiento de la materia histórica, puesto que, distanciándose sustancialmente de las teorías piscatorianas y weissianas del teatro documento, la obra se desliza hacia un teatro-testimonio a través del cual florecen diferentes capas testimoniales que favorecen una nueva mirada hacia el pasado, pero también una profunda reflexión sobre el drama humano y colectivo desde un diálogo entre la realidad y la ficción.

palabras clave: teatro documento, teatro-testimonio, Mariano Llorente y Laila Ripoll, historia, memoria

Abstract

El triángulo azul: *the theatre of testimony of Mariano Llorente and Laila Ripoll*

This article analyses the text and staging of El triángulo azul (2014) by Mariano Llorente and Laila Ripoll, a tribute to and a record of the heroic feat of the Spanish prisoners in Mauthausen concentration camp. In this sense, the treatment of the historical material is particularly relevant: the play substantially distances itself from Piscator's and Weiss' theories on documentary theatre to converge into a piece in which different testimonial layers allow a new way of looking at the past, on the one hand, and, on the other, a deep reflection about the human and collective tragedy through constant dialogue between reality and fiction.

keywords: documentary theatre, theatre of testimony, Mariano Llorente and Laila Ripoll, history, memory

Mariano Llorente y Laila Ripoll son un tándem creativo de honda y polifacética trayectoria que ha cosechado numerosos reconocimientos en la escena contemporánea. Ambos son socios fundadores, junto a José Luis Patiño y Juanjo Artero, de la compañía teatral Micomicón, en activo desde 1991, gran referente de la puesta en escena tanto de espectáculos clásicos como de autores más actuales, incluyendo montajes de textos de sus propias cosechas. En tres ocasiones Llorente y Ripoll unieron sus plumas para la escritura de las piezas *Cancionero republicano* (2006), *Basta que me escuchen las estrellas* (2008) y *El triángulo azul*¹ (2014), galardonada con el Premio Max a la mejor autoría teatral en 2015. Todas ellas comparten rasgos característicos como las numerosas actuaciones musicales en directo con canciones y bailes o la omnipresencia de un tono paródico y se erigen como verdaderos homenajes a diferentes voces del pasado histórico colectivo. En efecto, *Cancionero republicano* se construye como un canto al halo esperanzador y liberador de la II República; *Basta que me escuchen las estrellas* se acerca a la figura de Lope de Vega a través de la reconstrucción de parte de su vida personal desde sus escritos y testimonios; y *El triángulo azul* se centra en los deportados republicanos al campo de concentración de Mauthausen. Es importante señalar que dos de estas tres piezas tratan de los republicanos, lo que pone de manifiesto el profundo interés que suscita en los dramaturgos este asunto. De hecho, si nos fijamos en las creaciones dramáticas de Laila Ripoll se puede comprobar que este tema aflora con frecuencia en sus obras: *La frontera* (2003), en la que un abuelo recuerda a su nieto su exilio hacia México después de la victoria de Franco; *Los niños perdidos* (2005), una recreación del ambiente de los Auxilios Sociales franquistas; *Guernica: el último viaje* (2006), un viaje por la historia del cuadro de Picasso; *El convoy de los 927* (2008), a propósito de la deportación del primer convoy de presos republicanos al campo nazi de Mauthausen; *Hueso de pollo* (2009) o *Santa Perpetua* (2011), ambas obras se acercan a la realidad de las fosas comunes. En línea con este enfoque, es conveniente apuntar que todas las obras citadas fueron estrenadas o publicadas en los inicios del nuevo milenio, momento en el que creció considerablemente el fervor social por desentrañar los laberintos de la Historia (la apertura de fosas comunes, el destino de los niños robados o enviados a otros países, entre otras cuestiones) y que confluía en la aprobación, en el año 2007, de la Ley 52/2007 de 26 de Diciembre, conocida como Ley de Memoria Histórica.

Centrándonos en el tema desarrollado en *El triángulo azul*, a raíz de esta apro-

¹ Se estrenó durante la temporada 2013-2014, concretamente el 25 de abril de 2014, en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid, con dirección de la propia Laila Ripoll y producción del Centro Dramático Nacional, encargado también de la publicación del texto el mismo año.

bación legal, el Ministerio de Justicia digitalizó y puso al alcance del público los documentos cedidos por Francia en los años cincuenta², en los que constaban los nombres de los fallecidos españoles deportados en los diferentes campos nazis. Esta apertura –más de treinta años después de la muerte del dictador– sobre el conocimiento de los nombres y apellidos de las víctimas del régimen de Franco, pero también del Maréchal Pétain –por no haber concedido el asilo y el amparo que las familias españolas anhelaban de Francia–, revela que todavía existen muchas lagunas sobre “la historia de los hombres y mujeres españoles que terminaron en los campos de concentración nazis [que] no está en los libros de texto, no está en la memoria colectiva, no está. Es como si no formara parte de nuestra historia, de nuestra memoria, de lo que un día fuimos” (Silva Barrera 2014: 10). Frente a esta desmemoria voluntaria, la aparición de determinados “vehículos de la memoria” (Jelin 2002: 37), es decir, de construcciones artísticas que ahondan en los vacíos institucionales y en las omisiones sociales, se revelan claves para acercarnos a una realidad todavía resbaladiza y con muchas incógnitas por resolver. En los últimos años han proliferado hondos estudios sobre esta cuestión como *Els catalans als camps nazis* (1977) de Montserrat Roig, *Francisco Boix: el fotógrafo de Mauthausen* (2002) de Benito Bermejo, *Espanoles en el Holocausto* (2003) de David W. Pike, “La sonrisa de Francisco Boix” de Juan A. Ríos Carratalá³ (2014) o *Los últimos españoles en Mauthausen* (2015) de Carlos Hernández de Miguel, y también películas documentales como *Francisco Boix: un fotógrafo en el infierno* (2000) dirigida por Llorenç Soler, *Mauthausen, el deber de recordar* (2002) de los directores Joan Sella y Cesc Tomás o *Mauthausen, una mirada española* (2008) de Aitor Fernández Pacheco. De manera que *El triángulo azul* de Llorente y Ripoll, necesario y recordatorio, en clara consonancia con el devenir sociopolítico nacional, se nutre de estas fuentes para generar una nueva mirada sobre lo acaecido al abrir un diálogo entre pasado, presente y futuro; entre el individuo y la colectividad para trazar las huellas constitutivas de nuestra propia existencia.

Este artículo se centra en la recuperación de las voces testimoniales individuales y colectivas que desentrañan una nueva relación con la propia realidad. Al ser el teatro un género pensado tanto para la escritura como para la puesta en escena, es necesario contemplar la obra de Llorente y Ripoll desde estas dos perspectivas, pues ambos soportes se complementan, dialogan y se distancian en esta regeneración.

2 Se puede acceder a la base de datos del Ministerio a través de la página web: <<https://reescan.mjusticia.gob.es/reescan/Main.action>>.

3 “La sonrisa de Francisco Boix” corresponde al capítulo que dedica Juan A. Ríos Carratalá en su libro, *La mirada del documental: Memorias e imposturas*, en el que recoge parte de la biografía del fotógrafo catalán.

ración de una mirada más compleja que abarca diferentes lecturas. De modo que existe una verdadera relación dialéctica que pone especial énfasis en la evidente teatralización de los testimonios y, por consiguiente, de su relación con la realidad, así como una mayor fuerza dramática que busca un determinado efecto en el lector/espectador.

I. Bases para un nuevo teatro documento

En su *Teatro político* (1929), Erwin Piscator asienta las bases de lo que se conocería como teatro político o teatro documento, definido por Pavis como un “teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo” (2008: 451). En efecto, después de la Primera Guerra Mundial, frente a una “realidad demasiado real” (1976: 337), Piscator apuesta por la creación de un teatro suprarreal, es decir, de un teatro con una coherencia interna que se enmarca en un espacio real, alimentado por los acontecimientos políticos y sociales de la época, capaz de superar la propia realidad:

el cometido del teatro actual no se reduce a presentar los acontecimientos históricos considerados en sí mismos. Tendrá que sacar de estos acontecimientos enseñanzas para el presente, tendrá que precaver a nuestra época, poniendo de manifiesto la íntima dependencia de los fenómenos políticos y sociales, e intentará, en la medida de sus fuerzas, intervenir de manera activa en la marcha del desenvolvimiento social. Nosotros no concebimos el teatro tan sólo como el espejo de una época, sino como un medio para transformar esa época (1976: 234-35).

Esta necesidad de transformar su época es, precisamente, el punto de partida, en la década de 1960, de la recuperación, por parte de Peter Weiss, del pensamiento piscatoriano, que le lleva a proponer una sistematización del teatro documento a través de catorce puntos fundamentales, recogidos en sus *Notas sobre el teatro documento* (1968). Sin duda, su obra más conocida, *La indagación* (1965), claro ejemplo de sus planteamientos teóricos, se basa en la teatralización de los documentos emitidos durante los juicios de Frankfurt. Para el dramaturgo alemán era importante crear un teatro que “renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da sobre el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma” (1976: 99-100). En este sentido, Weiss se sitúa en la denuncia de la información por parte de los órganos del poder y, por tanto, apuesta por la difusión

de la verdad en la que “lo real se convierte en objeto de conocimiento” (Sánchez 2007: 52). Esta realidad subyace, por tanto, desde la contundencia de los documentos mismos que, a pesar de cierta elaboración formal, se convierten en los verdaderos protagonistas de la obra.

Desde esta perspectiva, *El triángulo azul*, pero también *El convoy de los 927* de Ripoll, obra inspirada en el documental homónimo de 2005 dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis, se alinean con la concepción teatral weissiana, pues se aprecia una gran labor de recolección de datos, de información sobre personajes y acciones reales, expuestas sobre el escenario a modo de homenaje a los “[s]iete mil españoles [que] pasaron por Mauthausen. Los que sobrevivieron no llegaron a dos mil... Hace ya sesenta años largos y a este episodio, como a otros muchos de nuestra historia reciente, convendría ir poniéndolo en orden” (Ripoll 2009: 77). Si el drama de *El convoy de los 927* está construido como un vaivén temporal entre el año 1940 y nuestra contemporaneidad –mediante la visión retrospectiva de Ángel niño y Ángel mayor sobre el destino de su familia–, *El triángulo azul* recoge las voces de distintos deportados, presentadas desde otra oscilación temporal: las acciones ocurridas entre los años de 1940-1945 –durante la reclusión en el campo nazi– y el testimonio del personaje de Ricken desde su casa de Colonia en 1965. En este sentido, el paso de un testimonio único a otro colectivo se acerca a la tarea del género cinematográfico documental, al ceder la voz a más de un protagonista, todos ellos encargados de reconstruir una vivencia compartida, y, más concretamente, a la propuesta de Llorenç Soler, *Francisco Boix: un fotógrafo en el infierno*. En efecto, Llorente y Ripoll no solo rescatan la heroicidad de unos presos capaces de poner su vida en peligro para dar a conocer las fotografías que tomaron los nazis en los campos, sino que les dan entero protagonismo. De modo que todos ellos encuentran su correlato en la obra: Francisco Boix (Paco), Antoni García Alonso (Toni), Jacinto Cortés (Jacinto), Georg Bachmayer (Brettmeier), ausente en las imágenes, pero muy presente en el testimonio de todos los deportados; incluso la sombra de Anna Pointner se cuela entre las líneas del drama. Con ello, los dramaturgos demuestran su afán, por un lado, de conjugar en el presente de la representación los hechos del pasado y, por otro, de dejar un nuevo testimonio de lo ocurrido a un público que, en la mayoría de los casos, desconoce esta tragedia nacional. Sin embargo, a pesar de que todos los documentos recopilados resuenan durante toda la obra, Llorente y Ripoll se distancian sustancialmente de la propuesta de Weiss. Si el término *documento* apoya la posibilidad de ofrecer un punto de vista objetivo sobre el asunto tratado, basado en datos concretos, la palabra *teatro*, en cambio, remite al ámbito de la creación artística y, por ende, a la subjetividad de cualquier propuesta. Este apunte es fundamental para situar el

espectáculo de Llorente y Ripoll, pues no se ciñe a una exposición herméticamente cerrada en las fuentes documentales, sino que se debe contemplar como una actualización de los distintos testimonios revividos, tanto de las víctimas como de los dispositivos escénicos empleados, que genera nuevos caminos de interpretación del suceso. Los documentos ya no son los protagonistas de la pieza, sino que constituyen una huella de lo ocurrido, una base sobre la que se recrea un testimonio directo y humano. En otros términos, Llorente y Ripoll trascienden la búsqueda de causas y motivos que impulsaron la barbarie, desde la objetividad que brinda la transposición de las fuentes, para centrarse en la propia vivencia dentro del campo, por lo que se vislumbra un deslizamiento hacia la creación de un teatro propiamente testimonial en el que tiene mayor cabida la subjetividad.

Según Ricœur, el testimonio es la “estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (2004: 41). Por tanto, se encuentra a caballo entre el recuerdo subjetivo del ejercicio memorístico y la anhelada objetividad histórica. Justamente, frente a la necesaria tarea de recordar lo silenciado durante décadas, Llorente y Ripoll se nutren de ambos polos para otorgar voz a los propios prisioneros de Mauthausen. De manera que, mediante su afán por hilvanar una reconstrucción de los hechos, los dos dramaturgos ceden la palabra al colectivo para que su realidad discurra ante nuestra mirada, traspasando los límites del tiempo y de la historia. De ahí que cobren especial relevancia las estrategias dramáticas empleadas: desde la aparición de personajes como Ricken u Oana, que, si bien son personajes plausibles, no tienen necesariamente una correspondencia con la realidad, lo que pone de manifiesto el afán de los autores por crear voces que permitan llevar a cabo un profundo cuestionamiento de la relación entre el individuo y la comunidad; pasando por una gran variedad de números musicales tocados en directo por una orquesta gitana, o la inclusión del *Sueño de la muerte* de Quevedo. En otras palabras, los dramaturgos hacen uso de diferentes recursos que demuestran la compleja relación entre el teatro y el documento, entre el teatro y el testimonio, entre la ficción y la realidad.

2. Testimonios reales contra el olvido

Si bien existe esta dialéctica, no es menos cierto que algunos de los episodios reproducidos sobre el escenario corresponden a momentos debidamente documentados y que, por tanto, asoman como prueba irrefutable de lo ocurrido. Así pues, el minuto de silencio, mantenido durante la representación y concedido por los propios nazis en Mauthausen, en honor al primer muerto español del campo,

José Marfil Escalona, borra las fronteras del ayer al abrir un gran paralelismo con la desmemoria actual del país: “Ricken.- Y luego, el silencio. Un silencio inmenso, un silencio que invadió el campo, un silencio que gritaba, que atronaba como nada que antes hubiéramos escuchado en Mauthausen” (Llorente, Ripoll 2014: 61). Ante este “silencio que gritaba”, los dramaturgos deciden entregarse al grito, al reconocimiento de un fragmento de la Historia, silenciado por el propio régimen franquista, como repetirá el personaje de Toni: “Franco nos ha dejado morir en este infierno” (2014: 72), y como recoge Pike, en *Espanoles en el Holocausto*, al mencionar el discurso del SS August Eigruber en el que manifestaba el desentendimiento del dictador español por el destino de los republicanos deportados (2006: 42-43), pero también por la transición democrática española, incapaz de restablecer el orden histórico.

Desde este punto de partida, el tema tratado revela por sí solo una profunda carga política. No obstante, Llorente y Ripoll no construyen una obra panfletaria, sino que se nutren de este sustrato para aportar mayor perspectiva a los testigos expuestos. Este componente se traduce, en la puesta en escena, en la proyección de fotografías, tomadas como testimonio de los hechos. En efecto, si bien la escucha prolongada de gritos desgarradores, de ladridos de perros, de disparos fuera del campo visual del público desborda los límites del drama y transmite una ambientación concreta de angustia y terror que cala hondo en el lector/espectador, las fotos adquieren una importancia capital porque potencian la imaginación y permiten aflorar los sentimientos de manera mucho más contundente y asumir plenamente el contexto histórico que parece limitar la representación misma. Remiten “a la realidad de la vida, pero también al proceso teatral en el que se encuentran inmersos los actores, pues es una extensión *mental* de la escena” (Lehmann 2013: 404).

Sobre el escenario, la omnipresencia de la Leica que utiliza Ricken, el director de Servicio de Identificación Fotográfica, para inventariar cualquier acontecimiento (las visitas de altos cargos en el campo, los retratos de los SS, la barbarie de los soldados sobre los presos, etc.), junto a las instantáneas rescatadas heroicamente por los españoles, y que dieron la vuelta al mundo, no solo forman parte integrante del montaje, sino que sirven de marco histórico a los actores protagonistas. Sin embargo, no se encuentran recogidas en las acotaciones, por lo que se pone de manifiesto la labor de Ripoll, encargada de la dirección escénica del espectáculo, por crear una relación directa, aunque diferenciada, entre las imágenes proyectadas y la escritura dramaturgica que ahonda, a su vez, en la dialéctica entre la realidad y la ficción.

En clara consonancia con el pensamiento escénico de Piscator, uno de los

primeros impulsores del teatro multimedia al utilizar imágenes fílmicas en contraste con la actuación en directo de los actores para evidenciar que la realidad fue captada por la cámara mientras que los actores denotan la ilusión teatral, Ripoll utiliza las fotografías, cedidas por la Asociación Amical de Mauthausen y por el Museo de Historia de Cataluña, como el testigo verdadero de lo ocurrido en el interior del *Lager*. Incluso si ya se conoce gran parte de las imágenes de los campos de concentración y exterminio, ampliamente documentadas y reconstruidas con mucha frecuencia en el cine, la aparición de estas fotografías sobre la escena entabla un diálogo directo con el texto, pues los actores se constituyen como elementos re-contextualizadores al reproducir el momento concreto en el que fueron tomadas las instantáneas. Como advierte Barthes, en *La chambre claire: Note sur la photographie* (1980), cuando se mira una fotografía, se perciben dos experiencias distintas: la del sujeto mirado y la del sujeto que mira (2008: 24), lo mismo ocurre en *El triángulo azul*, donde el espectador presencia el drama interno de los personajes en relación a las fotografías que testifican dicha vivencia. Así pues, las fotos afirman la realidad vivida, son una huella palpable de lo que fue: “La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L’effet qu’elle produit sur moi n’est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d’attester que cela que je vois, a bien été” (2008: 129). En este aspecto, las fotos son parte de la Historia y, por consiguiente, de nuestra historia. Su presencia denota un fuerte componente de re-conocimiento que entronca con la creación de este espacio suprarreal que dialoga con los espectadores porque si las vivencias narradas en la obra son fruto de diferentes testimonios, las fotografías dan cuenta de la veracidad de situaciones experimentadas por personas reales y trazan el carácter ejemplar de su hazaña y lucha por la supervivencia de un episodio que el país no ha querido recordar.

3. Reconstrucción testimonial: la epización de la escena

Frente a las fotografías presentadas como verdadero testimonio de lo acaecido, la obra teatral se presenta como un soporte que conjuga diferentes modalidades, como un hilo conductor que se encuentra a caballo entre la realidad y la ficción, entre la historia y la pieza dramática. En este sentido, operan dos niveles de lectura del texto que dialogan incesantemente: por un lado, la reescritura de los testimonios, inspirados en las voces documentales, y, por otro, la utilización de diferentes mediadores, de recursos distanciadores (el humor, las partituras musicales, la metateatralidad, o la presencia de un narrador), que convierten la obra

en un sainete grotesco y carnavalizado –un propósito constante en la dramaturgia de Laila Ripoll–:

no podía sino decantarse por lo grotesco, la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente lo insostenible, lo indecible, “lo trágico absoluto” de un mundo que ha “bestializado la humanidad”, sin caer en el sentimentalismo o el patetismo, para salvaguardar la eficacia de un teatro de denuncia (Reck 2012: 61).

Y, precisamente, para ahondar en esta pluralidad de miradas y, por tanto, en este teatro de denuncia, Llorente y Ripoll utilizan diversos elementos diegéticos que puntúan su denuncia de la tragedia de los deportados españoles, al tiempo que interpelan las conciencias del público. Ya en su teatro épico, Brecht anunciaba la necesidad de eliminar cualquier resquicio de ilusión y, por consiguiente, de jugar con los mecanismos teatrales para lograr el efecto de distanciamiento. Si atendemos a esta omnipresencia de lo grotesco en *El triángulo azul* en relación con el fenómeno de distanciamiento, se puede comprobar que existen varios momentos en los que la obra se transforma en una parodia carnalesca: el baile de la Muerte con el esqueleto Balbino entre las piernas a modo de instrumento (2014: 32) o los diferentes números musicales que interpretan los personajes. Sin embargo, en dos momentos concretos, ambos ocurridos en el año de 1942, el asesinato del austríaco Hans Bonarewitz y la re-presentación de la revista musical *El rajá de Rajayola*, se aprecia una fuerte impronta de la carnavalización del horror dentro de los límites del lager. En efecto, la escenificación del escarmiento mortal de los SS sobre el evadido austríaco es de una brutalidad feroz:

En la Appellplatz del Lager el carrito de transportar los cadáveres, cubierto de adornos soeces y carteles infamantes, es tirado por varios presos. Abre la comitiva un payaso que ejecuta movimientos y contorsiones de bufón. Sobre el carro un cajón de madera y dentro el reo. Con la cara amoratada y adornado ridículamente, es paseado y mostrado al público asistente. Los músicos con gorros y adornos festivos, preceden al carro. El reo, atontado por los golpes recibidos, agita un trapo sucio con la mano que le quede libre y saluda con la boca pastosa de sangre. RICKEN fotografía la escena con su Leica. [...] De una patada, la banqueta que sujeta los pies del austríaco sale volando. Su cuerpo se agita, se retuerce y, por fin, se detiene. Un chorro de orina escurre por el pantalón del drillich y salpica a los espectadores de la primera fila (Llorente, Ripoll 2014: 37 y 39).

La escena es, sin duda, de una violencia extrema, pero llega a su paroxismo cuando uno de los SS se dirige directamente al público aplaudiendo y, frente a esta aparente invitación, la sala reproduce el aplauso. Esta tensa situación de bestialidad inhumana queda asociada a un mero divertimento casi circense provocando un fuerte contraste entre la situación representada sobre las tablas y la reacción mecánica del espectador. Se abre, entonces, un diálogo entre el escenario y la grada, entre el actor y el público, convertido en partícipe de la pantomima previa a la muerte del reo, en aliado de la diversión deshumanizada, represiva y humillante que evidencia la bestialidad de la que todos somos capaces. De hecho, este mismo diálogo desdoblado aparece durante la re-presentación de la revista musical *El rajá de Rajaloya*. Esta obra de la que solo se conserva el título y la noticia de que se representó durante las Navidades de 1942 –fecha en la que casi el setenta por ciento de los españoles ya había fallecido–, tal y como lo recoge Monsterrat Roig en *Els catalans als camps nazis*, fue escrita por un madrileño y montada por el grupo teatral La Rondalla. En este sentido, la decisión de Llorente y Ripoll de incluir y, por consiguiente, de re-presentar esta secuencia histórica sobre el escenario se debe contemplar no solo como un intento por reconstruir una posible versión de la revista, sino como un verdadero homenaje a la valentía y lucha constante de los españoles:

RICKEN.- El colmo del grotesco, el humor de Francisco de Goya hecho carne de escenario, aunque bien es verdad que poca. Los grabados de Goya en movimiento. Y, por encima de todo, aire fresco, diversión moral para aquella tropa de hombres deshechos, diezmados, reventados, que sabían que la dignidad y la moral era lo único que les podía mantener con vida (Llorente, Ripoll 2014: 54).

Esta reproducción escénica de una diversión imprevisible, inimaginable entre los muros del campo nazi promueve el diálogo entre el público y el juego actoral, pues existe un doble juego de espectadores: por un lado, los propios nazis que disfrutaban de la velada y, por otro, el auditorio presente que se divierte con los diferentes números musicales, con las situaciones cómicas que los actores travestidos suscitan. Esta risa contagiada marca un paso más en el intento de humanizar la atroz condición de los españoles, pues esta bocanada de aire fresco demuestra que mediante la risa todo parece ser más llevadero. De hecho, el personaje de Paco se ríe constantemente de todo cuanto ocurre en el campo, incluso de los disparos y muertes que escucha desde el laboratorio:

PACO.- Me río por lo graciosa que es nuestra vida aquí, me río porque todo tiene una

gracia que te parte de risa, por eso me río, Toñete, por eso me río, porque se me acumulan las imágenes en la cabeza, como negativos de fotografías, cientos de imágenes, miles de imágenes... Por eso me río (Llorente, Ripoll 2014: 42).

Esta risa nerviosa de Paco, síntoma de los espectáculos macabros en los que se escenifica la barbarie y de los que participa el público al reír de los diferentes números cómicos interpretados por los actores, revela una marcada epización⁴. En efecto, estos diferentes cortes de tono más alegre con la música de orquesta de trasfondo apuntan a la aparición de usos rapsódicos, es decir, de la configuración de un “kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique” (Sarrazac 1997: 52), que favorecen el efecto de distanciamiento entre el discurrir escénico y el público. Sin duda, las interrupciones musicales promueven la impronta épica, pero la voz narrativa del personaje-rapsoda de Ricken como re-conductor de la historia de los españoles es también sumamente significativa. Como en los casos citados anteriormente, su presencia se opera desde un desdoblamiento de lo ocurrido entre 1940 y 1945 y los recuerdos que tiene de estos acontecimientos veinte años después de la liberación del campo. Si bien es cierto que actúa en diferentes escenas correspondientes al período del *Lager* como un personaje más de la obra, también asume una faceta de personaje-narrador, encargado de abrir y cerrar el texto, pero también de comentar las diversas acciones. Con ello, se pone de manifiesto el primer juego testimonial que ofrecen Llorente y Ripoll, pues, frente a las fotografías que se exhiben como bofetadas reales, el falso testimonio de Ricken se sitúa, a su vez, cercano al testigo ocular. Si como apunta Brecht: “El arte debe producir la cosa en sí, la inconcebible. Pero el arte no ha de presentar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental) ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas” (1973: 26), tanto las fotografías como la posición memorizadora de Ricken apuntan hacia la existencia de una realidad imposible de ser comprendida. De hecho, la decisión del personaje de poner fin a sus días ahonda en esta fatal incomprensión, pues, a pesar de haber participado de ello, no le es posible entender cómo pudo suceder. Así pues, toda la obra se elabora mediante una serie de *flashbacks*, difundidos desde la distancia espacio-temporal, y pautados por el recuerdo del antiguo SS, dispuesto a grabar con un magnetófono su testimonio a guisa de justificación de las atrocidades cometidas para las generaciones futuras:

⁴ El término *epización* está relacionado con el estudio de Peter Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, acerca de la crisis del drama o, más concretamente, de la forma dramática, en el que manifiesta la necesidad de recurrir, siguiendo los postulados brechtianos, a un sujeto épico con claros tintes narrativos.

RICKEN.- Sé, ahora lo sé, que nada me disculpa, que mi sacrificio nunca será entendido, que vosotros, queridos hijos, a los que he procurado alejar del horror y la barbarie, jamás comprenderéis cómo vuestro padre, vuestro amoroso padre, pudo participar en esta orgía de sangre (Llorente, Ripoll 2014: 29).

Sus recuerdos actuales, en el año de 1965, se superponen a la vivencia traumática del campo narrada en voz de los propios presos. De hecho, en varias ocasiones su figura emerge desde el presente para retocar las posturas de los actores tal y como él las recuerda o, tal y como aparecen en las fotografías tomadas. Este ir y venir de un tiempo a otro confluye con su posición de comentarista de la Historia, como también es el caso del protagonista de *El convoy de los 927*, que acompaña al lector/espectador en la puesta en escena de la realidad que las imágenes proyectadas encierran.

La aparición del personaje-narrador de Ricken, testigo ocular recreado para ilustrar la vivencia en el campo, permite la reconstrucción testimonial de los españoles y ofrece una mirada distanciada del suceso al ir y venir de un tiempo a otro. Si bien esta reconstrucción refuerza la lectura de los testimonios en clave política también pone de manifiesto una fuerte presencia de un carácter íntimo que no solo surge del afán por destapar parte de su biografía personal, sino que encuentra su correlato en el discurrir de los presos. En este aspecto, Ricken se erige como el testigo de otros testigos que, a su vez, toman voz, aunque sea a través de sus recuerdos, y, por ende, favorece una oscilación entre el espacio de la observación y el de la propia experiencia. Este diálogo entre la mirada efectuada desde fuera, es decir veinte años después, y puesta en perspectiva desde dentro, o sea durante la reclusión de los presos, pone en relación las voces tanto singulares, del discurrir interior de los personajes, como plurales, de la colectividad unida en un propósito común. Frente a las fotografías que prueban la veracidad de lo narrado, estos nuevos testigos, cargados de una vivencia histórica traumática, otorgan mayor carga emocional a toda la obra al ofrecer al público sus miedos, sus angustias y traumas. De ahí que la palabra cobre una importancia capital, pues Llorente y Ripoll construyen diálogos y situaciones que revitalizan la reconstrucción y, por tanto, el reconocimiento de un espacio en el que prima la experiencia del propio horror, más allá del hecho histórico en sí.

Si bien la mayoría de personajes re-presentados tienen su correspondencia con el suceso histórico, la figura femenina de Oana, única mujer presente sobre el escenario, se distancia de aquel, por lo que su inclusión en la pieza ahonda en el propósito central de *El triángulo azul*, es decir, en el drama íntimo de los personajes desde sus propias voces y experiencias del horror nazi. Llorente y Ri-

poll arremeten nuevamente contra la Historia recogida en los libros, pues si las reconstrucciones históricas que conocemos del Holocausto nos han enseñado que los campos de prisioneros estaban separados entre hombres y mujeres, esta presencia femenina en las dependencias masculinas pone de manifiesto la existencia de otras sombras apenas conocidas. En efecto, la vivencia de Oana, joven gitana prostituida para satisfacer a los mandos militares y a los presos de más confianza, conecta con la realidad de los españoles. De hecho, los dramaturgos la convierten en una pieza clave en el destino de las fotografías al ser la encargada de custodiar en su camastro el paquete que las contiene y, posteriormente, entregárselas al joven Jacinto.

En resumen, la vivencia de los personajes de *El triángulo azul* se transforma en un nuevo testimonio contado en presente y que, por ende, impulsa la construcción de una nueva memoria para los espectadores, convertidos en partícipes de este juicio a la Historia. Con ello, todo el espacio escénico en sí mismo se transforma un documento que irrumpe en la realidad de los espectadores, nutrido por testigos directos, pero también por elementos extratestimoniales que favorecen la aparición de una realidad mucho más compleja, actualizada para los tiempos actuales. Si “distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras” (Brecht 2004: 84), la mirada de Llorente y Ripoll sobre los personajes cobra especial relevancia al recurrir a la restitución de la palabra misma a los silenciados, porque el verdadero drama de los españoles, recordado por Ricken, se encuentra atrapado en las palabras que emplean para definirlo y para situarse en relación a este. De modo que la forma testimonial que adquiere el teatro de este tándem creativo mezcla los sujetos y los objetos para lanzar una profunda reflexión sensorial y emotiva hacia el público, encargado, de alguna manera, de reconstruir la realidad y de convertirse en los propios jueces de esta historia no contada porque, al fin y al cabo, la enorme pancarta con la que los españoles recibieron a los aliados durante la liberación del campo, proyectada sobre el escenario a modo de cierre, que reza “Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas de liberación”, es lanzada como un nuevo “silencio que gritaba”.

Bibliografía citada

- ARMENGOU, MONTSE; BELIS, RICARD (2005), *El convoy de los 927* [26/04/2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=0dqMix6nEos>>
- BARTHES, ROLAND (2008) [1980], *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- BRECHT, BERTOL (1973), *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- , (2004), *Escritos sobre teatro*, Madrid, Alba.
- GENETTE, GÉRARD (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- JELIN, ELIZABETH (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013), *El teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- LLORENTE, MARIANO; RIPOLL, LAILA (2014), *El triángulo azul*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- PAVIS, PATRICE (2008), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- PIKE, DAVID WINGEATE (2006), *Espanoles en el Holocausto*, Barcelona, Debolsillo.
- PISCATOR, ERWIN (1976), *El teatro político*, Madrid, Editorial Ayuso.
- RECK, ISABELLE (2012), “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21: 55-84.
- RICŒUR, PAUL (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, La Trota.
- RÍOS CARRATALÁ, JUAN A. (2014), *La mirada del documental. Memorias e imposturas*, Alicante, Publicaciones de la Universitat d’Alacant.
- RIPOLL, LAILA (2009), “El convoy de los 927”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 25: 57-77.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE (1997), “Le drame en devenir”, *Registres*, 2: 49-60.
- SELLA, JOAN Y TOMÁS, CESC (2002), *Mauthausen, el deber de recordar* [26/04/2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=PkUuoCiU0LU>>
- SILVA BARRERA, EMILIO (2014), “Triángulos azules en la memoria”, Llorente, Mariano y Ripoll, Laila, *El triángulo azul*, Madrid, Centro Dramático Nacional: 9-12.
- SOLER, LLORENÇ (2000), *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* [26/04/2015] <<https://www.youtube.com/watch?v=-04d60l0-EU>>
- SZONDI, PETER (1994), *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, Barcelona, Destino.
- WEISS, PETER (1976), “Notas sobre el teatro documento”, *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen: 97-110.