

El tema de la guerra en *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll

Eszter Katona
Universidad de Szeged
katonaeszter@gmail.com

«[...] en vez de dormirnos con el cuento de Pulgarcito,
mi abuela me contaba historias de la guerra. [...] Para mí los bombardeos eran un universo muy familiar.»
(entrevista con Laila Ripoll, Henríquez, 2005: 119)

Palabras clave:

Laila Ripoll. Guerra. *La ciudad sitiada*. Numancia. Teatro español contemporáneo.

Resumen:

Laila Ripoll es una dramaturga madrileña, cofundadora de la compañía *Micomición*. Con su grupo ponen en escena desde hace más de veinte años los clásicos del teatro español y sus propias piezas. En su obra es bien palpable tanto la herencia de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, como la influencia de Cervantes, Quevedo, García Lorca y Valle-Inclán. De este legado tan rico brota un teatro basado en la memoria histórica, dirigido hacia unos problemas espinosos para curar la amnesia colectiva de la sociedad española heredada de las cuatro décadas del franquismo y del *pacto del silencio* de la transición democrática. El presente artículo se enfoca solamente en la primera pieza teatral de Laila Ripoll, *La ciudad sitiada*, una obra de compromiso social que alza su voz contra la crueldad y la barbaridad de todas las guerras del mundo.

The war on *La ciudad sitiada* by Laila Ripoll

Key Words:

Laila Ripoll, War, *La ciudad sitiada*, Numancia, Contemporary Spanish Theatre.

Abstract:

Laila Ripoll is a playwright from Madrid, cofounder of the theatrical group *Micomición*. With her company she has been performing Spanish classics and their own dramas for more than 20 years. In her work the legacy of Lope de Vega,

Calderón de la Barca and Tirso de Molina can be perceived as well as the influence of Cervantes, Quevedo, García Lorca and Valle-Inclán. Ripoll's theatre grew out of this rich heritage which is based on the historical memory in its topic, and tries to examine and heal the collective amnesia of the Spanish society rooted in the Franco regime and in the *pact of silence* of the democratic transition. The study concentrates on the first drama of Laila Ripoll, *La ciudad sitiada* [The Besieged City], being socially committed, it also raises awareness to the brutality of war.

Laila Ripoll, «una mujer de teatro»

Pérez Rasilla escribe con justeza que Laila Ripoll es «una mujer de teatro» [2013: 5] ya que para la dramaturga madrileña la escritura no es un fenómeno aislado –o sea, un trabajo delante del escritorio– sino que su obra creadora se enraíza en las diferentes disciplinas escénicas: realizó diversos trabajos como actriz, con tres compañeros¹ de la RESAD constituyó en 1991 la compañía *Micomición*² donde trabaja como directora, escenógrafa, dramaturga o como maestra de estudiantes. Al comienzo de su carrera el público la conoció como actriz en unas obras del teatro áureo y este teatro clásico dejó sus huellas también en el trabajo del grupo *Micomición*, con el que realizan desde hace más de veinte años adaptaciones y puestas al día de textos de los grandes maestros de la escena española, entre ellos Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Cervantes, Juan de la Cueva, José Zorrilla y Valle-Inclán.

Junto a esta herencia indiscutible, otro rasgo peculiar del teatro de Laila Ripoll es su temática arraigada en la historia española del siglo XX y basada en un compromiso ético y político. La indagación de la historia y de la memoria colectiva ocupa un lugar central no solamente en la trayectoria de Ripoll, sino también dentro del teatro español contemporáneo. El interés de los autores de la democracia, es decir, desde 1975, se dirige frecuentemente hacia acontecimientos determinantes del siglo pasado, como

¹ Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero.

² El nombre del grupo es una evidente alusión al reino imaginario de los libros de caballería al que también Cervantes se refiere en los capítulos XXIX-XXX de la primera parte de *El ingenioso don Quijote de la Mancha* y de donde es originaria la princesa Micomicona.



la Guerra Civil, el exilio o problemas sociales y existenciales derivados de las cuatro décadas de dictadura franquista. Otro grupo de obras se centra más bien en conflictos más recientes y, a veces, de más allá de las fronteras españolas³, pero cuya problemática se sitúa en un escenario igualmente cruel y violento. Estas obras plantean cuestiones tanto sobre el impacto de las guerras en general, como sobre la posibilidad de la representación teatral de los horrores de estas.

En la obra dramática de Laila Ripoll podemos encontrar ejemplos de ambos grupos, es decir, piezas que analizan temas concernientes a la Guerra Civil, sus consecuencias morales, el franquismo, y dramas que se centran en conflictos más actuales en su cronología y más alejados del espacio español, pero estos también están en estrecha relación con la pesadilla del pasado de España. Al primer grupo pertenece la temática de la mayoría de las obras de Ripoll⁴, pero aquí mencionaremos un ejemplo que podría pertenecer a ambas categorías⁵, *La ciudad sitiada* (1997), la primera obra de la autora madrileña que marca «un antes y un después» [Ripoll, 2011: 28] tanto en la obra dramática de Ripoll⁶ como en la de su compañía. La razón de nuestra elección es, por una parte, la presentación escénica de un tema espinoso, el de la guerra y la memoria colectiva, sujeta a diferentes perspectivas, por otra parte, la posibilidad de reflexionar sobre la cuestión de la reinterpretación de los modelos –tanto los textos como los temas– clásicos.

³ Un buen ejemplo es la temática de las guerras de la antigua Yugoslavia que, junto a Laila Ripoll, inspiró también a más autores españoles, como, por ejemplo, a Itziar Pascual (*Fuga*, 1994), Eva Hibernia (*Los días perdidos*, 1997, *laSal*, 2012), Gracia Morales (*Un lugar estratégico*, 2005), Angélica Liddell (*Belgrado*, 2008).

⁴ Sus títulos más importantes: *Los niños perdidos*, *Santa Perpetua*, *Un hueso de pollo*, *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*.

⁵ Como vamos a analizar más adelante, la autora recibió inspiración para representar en escena la temática de la guerra de diferentes acontecimientos históricos remotos (Numancia) y más actuales, tanto españoles (la Guerra Civil) como extranjeros (las guerras de Yugoslavia y de El Salvador).

⁶ «A partir de entonces me dediqué a escribir, porque dije: yo tengo algo que contar y necesito hacerlo y creo que la gente me escucha. Y dejamos de trabajar con textos de autores» [Ripoll, 2011: 28].



Paráfrasis de la guerra: Suchitoto, los Balcanes, Madrid y Numancia

La relación intensa con el teatro áureo de Laila Ripoll se manifiesta ya en su primer texto teatral, *La ciudad sitiada*, que fue galardonado en 1996 por el Premio Caja España y estrenado en 1999 por la compañía *Micomición*.⁷ La obra pertenece aún al «ciclo de aprendizaje» [Francisco, 2001] de la dramaturga y elabora la temática de la guerra, pero no se concentra en una guerra concreta, sino quiere dar una paráfrasis sobre el horror de todas las guerras de nuestro planeta, es decir, se presenta «como un compendio de los lugares asediados y destruidos por la brutalidad de la guerra» [Rérez-Rasilla, 2013b: 87]. Sin embargo, como fuentes inspiradoras de la pieza, tenemos que mencionar algunas vivencias personales de Laila Ripoll, los recuerdos de su abuela, y entre las inspiraciones literarias, la tragedia cervantina sobre *El cerco de Numancia*.

Entre las experiencias vividas por la autora hay que destacar la sombra abrumadora de dos conflictos bélicos, el primero, geográficamente más lejano de España, la guerra civil de El Salvador (1980-1992), cuyos recuerdos traumáticos fueron experimentados por Laila Ripoll y su grupo en una ciudad sitiada, concretamente en Suchitoto, una de las ciudades más castigadas por la guerra salvadoreña. Durante su gira teatral⁸ en 1996, Ripoll conoció un lugar cubierto de minas con su gente, una «legión de cojos y mancos» [Ripoll, 2012a], donde la vida intentó renacer entre los escombros y donde las palabras de *La Numancia* de Cervantes sonaban como mazazos [Villora, 1999: 103]. Según las memorias de Ripoll [2012] en el pequeño pueblo de América Central los perros comían despojos humanos hasta aún

⁷ El primer montaje, dirigido por Laila Ripoll en la Sala Cuarta Pared recibió el Premio a la Mejor Dirección en el Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (1999), el Premio José Luis Alonso a la Mejor Dirección de la Asociación de Directores de Escena y el Premio Arcipreste de Hita a la Mejor Interpretación Femenina en 1999 [García-Manso, 2014: 155].

⁸ Por su dedicación a la representación de los clásicos, el grupo *Micomición* recibió una beca del Ministerio de Cultura para actuar en países de América Central. Así los actores llegaron a El Salvador, Nicaragua, Guatemala, Costa Rica y Panamá, algunos de ellos recién salidos de guerras civiles [Ladra, 2014: 268].



los años noventa, pero pasado un mes en El Salvador, los actores españoles se acostumbraron a convivir con los recuerdos de la guerra y las penurias de la posguerra. Allí conocieron a mujeres y hombres que no querían hablar sobre su pasado inmediato, pero cuando les tocó poner en las tablas unas escenas de dramas de Lope de Vega y de Cervantes, sus propias vivencias se aflojaron repentinamente y algunos se rompieron en llanto. Karin, por ejemplo, una joven de Suchitoto revivió su cruel violación en la escena de deshonra de Isabel de *El alcalde de Zalamea*: «Esto que cuenta Isabel me ha pasado a mí. Llegaron a mi casa los militares, me secuestraron, me violaron» [Ripoll, 2011: 28] –contó la joven al grupo de actores con una cotidianeidad que les dejaba perplejos. Otra mujer de la localidad, Betty⁹, de veintitrés años, empezó a luchar cuando tenía solo nueve años y mató a muchos hombres «grandes como montañas» [Ripoll, 2012a]. Betty interpretó a Lira en *El cerco de Numancia*, pero en los versos cervantinos narraba su propio pasado. En la escena entre sus brazos muere Marandro, igual que en el conflicto murió un guerrillero que le dejó a su hija. Otro ejemplo fue la historia de un pequeño pueblo centroamericano que bajo el dominio de una empresa norteamericana pudo experimentar la misma situación humillante de la que sufrió la gente de *Fuenteovejuna* en la obra de Lope. Así, al conocer la obra de Lope –«gracias al teatro y a un texto escrito cuatrocientos años antes a miles de kilómetros de distancia» [Ripoll, 2012b: 22]– los vecinos del pueblo hondureño, aunque solamente en las tablas teatrales, supieron vencer sobre los opresores y se sintieron mucho mejor y más dignos.

Conociendo las tristes anécdotas y las historias personales de la vida de los vecinos de Suchitoto, los artistas españoles entendieron que el público de la ciudad salvadoreña, al asistir al espectáculo del grupo *Micomición*, se veía completamente reflejado «en el viacrucis del pueblo numantino» [palabras de Ripoll, citadas por Guzmán, 2000: 161] y todos

⁹ El nombre de esta mujer aparece incluso en la dedicatoria de *La ciudad sitiada* [Ripoll, 2003: 8].



reconocieron su pasado inmediato en las palabras de Lope y de Cervantes. Esta experiencia centroamericana –las gravísimas heridas de aquel pueblo– dejó su huella en la obra posterior de la autora madrileña: «Aquellos meses en América nos marcaron a todos para siempre y de alguna manera están en todo mi teatro [...]» [Ripoll, 2011: 29].

Es interesante observar la descripción de Ripoll sobre el público rural que nos hace pensar casi en el público de *La Barraca* de Federico García Lorca que escuchaba y miraba a los actores-estudiantes con boca abierta.

Varios niños están trayendo los bancos de la escuela donde se sentará el público, humilde y mestizo en su mayoría. Mujeres descalzas con niños colgando del pecho, jovencitas con trenzas negras y vestidas de fiesta, hombres serios y curtidos por el sol tocados con sombreros de paja [...]. Los ojos de los hombres y mujeres del público se abren como platos y se reconocen en las palabras de Teógenes, se ven reflejados en la angustia de las mujeres numantinas, en el hambre, en el dolor, en la muerte. Ellos son el pueblo de Numancia aquí y ahora y nos lo demuestran con la ovación cerrada que pone fin al espectáculo [RIPOLL, 2012a].

Junto a la guerra salvadoreña otra fuente inspiradora fue la guerra de secesión de la antigua Yugoslavia (1991-2001), un acontecimiento geográficamente más cercano de España y cuyas noticias tristes llenaban los telediarios de los años noventa. La autora misma reconoció la influencia de esta guerra así:

[...] era tremendamente doloroso desayunar todas las mañanas con aquello que estaba sucediendo. Era el año 95 y recuerdo las violaciones de mujeres bosnias, a las que luego sus propios compañeros les abrían el vientre para sacar a los hijos, porque eran de otra raza. Era un grado de horror [...] [Ripoll, 2011: 27].

La base histórica reciente de la obra se entremezcla con otras memorias del siglo XX, más concretamente con los recuerdos de la abuela de Ripoll sobre la Guerra Civil Española. La mujer anciana veía el bombardeo de Madrid, veía como murieron todas las mujeres embarazadas



y con sus bebés en la cola delante de la institución de «La Gota de Leche» en Tirso de Molina: «Murieron todos y por Lavapiés abajo corría un reguero de sangre que llegaba hasta la plaza» [Ripoll, 2012a] – evoca la autora los recuerdos de su abuela. También la penuria de los años posbélicos resonaba en la frase de la anciana: «Una guerra os hacía falta» – repetía cada vez al ver que sus nietos no querían comer. La mujer mayor, hasta el día de su muerte, no pudo olvidarse del hambre insoportable que pasaron durante el sitio de la capital y fue una reacción evidente que, a la noticia del golpe de estado del 23 de febrero de 1981, lo primero que hizo fue bajar al supermercado para llenar su despensa con alimentos conservables [Ripoll, 2012a].

Unos recuerdos dolorosos que formaban parte de la infancia de Laila Ripoll y también de muchos otros de su generación. Así, su obra quiere rendir homenaje «a todas las madres “coraje” del mundo, en especial a esas abuelas “coraje” con las que nos criamos la mayoría de los niños de mi generación y que, a pesar de los amargos golpes que le tocó padecer sacaron fuerza de flaqueza y lograron superar todo el horror [...]» [palabras de Ripoll, citadas por Guzmán, 2000:161].

Bajo la superficie del texto moderno, como ya hemos mencionado, palpita la herencia de la tragedia cervantina sobre el cerco de Numancia, mítica ciudad celtibérica que entre 154 y 133 antes de Cristo eligió la lucha contra los romanos aun a sabiendas de la desigualdad entre las fuerzas. En la memoria colectiva, la pequeña ciudad cerca de la actual ciudad de Soria, aparece como símbolo de heroicidad y resistencia de minorías oprimidas por las mayorías dominantes, y «como muestra de cohesión y de solidaridad de todo un pueblo en lucha» [Rovecchio, 2013a: 2]. Además, la imagen de Numancia en todos los tiempos tenía –y tiene hoy día también– un mensaje moral que sirve de ejemplo del amor patrio a la libertad y a la independencia [Torre Echávarri, 1998: 199].



La primera elaboración literaria y teatral¹⁰ de la trágica historia numantina se debe a Cervantes, cuya *El cerco de Numancia* es la obra más importante entre las realizadas sobre el tema, acentuándose a partir de ese momento el contenido simbólico e ideológico que desempeña la ciudad. Desde entonces el tema vuelve reiteradamente en las bellas letras¹¹ transformando la materia real en ficción literaria, pero con unas bases históricas interpretadas según las ideologías y estéticas imperantes de cada época, desde la defensa de la cristiandad durante la Reconquista, a través del patriotismo romántico, el nacionalismo liberal, las guerras carlistas, hasta llegar a los usos políticos por parte de los Restauracionistas, Tradicionalistas, Regeneracionistas, Monárquicos, Republicanos y Franquistas [Torre Echávarri, 1998: 194]. A lo largo de los siglos Numancia recibió numerosas veces un marcado e intencionado carácter ideológico y político, más allá de su hecho histórico, dotando la imagen de la ciudad celtibérica de un áurea mítica y simbólica [Torre Echávarri, 1998: 209].

Sin detallar más ni los acontecimientos históricos de la guerra numantina ni las diferentes reelaboraciones artísticas¹² del tema, podemos

¹⁰ Ya antes de Cervantes nacieron numerosos escritos sobre Numancia, pero aquellos eran unos ensayos historiográficos, sin valor literario.

¹¹ Algunos ejemplos: *Numancia cerrada* y *Numancia destruida* de Rojas Zorrilla, *Numancia destruida* de López de Ayala, *La Numantina* (hoy perdida) de José Cadalso, *Numancia, tragedia española* de Antonio Sabiñón. Del siglo XX hay que mencionar la *Numancia* de Rafael Alberti que eligió el tema numantino para animar a todos los que defendían la España republicana mientras las tropas de Franco cercaban la capital. En la obra de Alberti, Numancia se convierte en algo más que un símbolo de resistencia, con claros tintes políticos, ideológicos y psicológicos, el mejor ejemplo del «no pasarán» [Torre Echávarri, 1989: 208]. Otro ejemplo del teatro del siglo pasado es el drama *El nuevo cerco de Numancia* de Alfonso Sastre que actualiza la resistencia de una colectividad que afirma su libertad frente a la opresión con la guerra del Vietnam en el fondo. Incluso hay una escena en la obra de Sastre, el cuadro VII, titulado precisamente como *Napalm* [Torres Nebrera, 2007: 11]. Para un análisis más detallado de la tradición literaria de Numancia véase Rovecchio, 2013a.

¹² La pintura histórica empezó a cobrar importancia desde mediados del siglo XVIII con el objetivo de ilustrar y enseñar a la sociedad ciertos sentimientos e ideales. En este contexto la atención de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se dirigió hacia unos temas artísticos de la historia antigua, entre ellos el de Numancia e incluso propusieron concursos sobre el tema [Torre Echávarri, 1989: 195-196]. Juan Antonio Ribera presentó un cuadro ante la Academia en 1802 con el título *Destrucción de Numancia*. No es sorprendente que la invasión napoleónica también inspirara a algunos pintores españoles (Ramón Martí i Alsina y Alejo Vera y Estaca) para hacer una comparación entre la resistencia nacional decimonónica y la heroicidad del antiguo pueblo celtíbero. Aunque la pintura de Alejo Vera



llegar a la conclusión de que *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll se convierte en una obra doliente y desgarrada, donde la agonía de los numantinos se mezcla en el tiempo y en el espacio con el sufrimiento de los ciudadanos salvadoreños, los bombardeos de Madrid republicano, y las humillaciones de las mujeres bosnias a través de siete personajes que reviven sus vivencias traumáticas en una ciudad sitiada [Guzmán, 2000: 161].

Estructura, personajes y temas

La obra es una concatenación de monólogos y escenas breves, en total 16 episodios que forman una sucesión de narraciones-testimonio y transcurren en un escenario entre «cascotes y ruinas entre los que los habitantes de la ciudad sitiada desempeñan sus trabajos cotidianos» [Ripoll, 2003: 9]. La primera imagen es que la brutalidad y el horror son cotidianos en la vida de esta gente o, mejor dicho, esta forma de vida es casi lo normal¹³: tienden la ropa, cuentan chistes, leen una novela, montan en bici, van al teatro, al colegio, a la misa, fuman un cigarrillo. En esta *normalidad* aparente irrumpen los aviones que dejan caer sus bombas, y luego todo sigue la misma *normalidad* de antes. «Una cosa monstruosa y terrible se convierte en cotidiana» [palabras de Ripoll, citadas por Henríquez, 2005: 124]. Los diálogos y los monólogos de los personajes se presentan en forma aislada y, aunque la reiteración de ciertos temas y el hecho de que todos viven en la misma localidad sitiada dan una cierta unidad a la historia, no se trata de una trama común. Todos tienen voces entrecortadas y viven en un

recibió el premio de la Exposición Nacional de 1881, es interesante destacar que el jurado reprochó al artista por el tema escogido, gastado por el tiempo y «escaso de interés». Fue la primera vez que se considere a Numancia *escasa de interés* por el desgaste al que se había visto sometida su imagen [Torre Echávarri, 1989: 199].

¹³ Lo que sorprendió a la dramaturga fue que la gente de Suchitoto le hablaba de las atrocidades del pasado en un tono completamente cotidiano y hasta con un cierto sentido de humor. Igualmente hizo su abuela al recordar el hambre que roía sus tripas durante la Guerra Civil [Guzmán, 2000: 161]. Por eso, esta obra tampoco tiene carácter épico y melodramático, contrariamente a lo que pensaríamos a priori. De allí deriva también el humor, un humor negro del teatro de Ripoll.



presente habitado por la pesadilla del pasado, en un «[...] pasado que exige ser recordado» [Pérez-Rasilla, 2013b: 83].

Los personajes de *La ciudad sitiada* son anónimos e identificados solamente con simples nombres comunes, según sus sexos y edades: Mujer, Madre, Muchacha, Niño, Hombre I, Hombre II y Hombre III. Igualmente, también el fondo histórico y la localización concreta quedan desdibujados: tanto el lugar como el tiempo se sitúan en un nivel simbólico. Esta elusión del marco espaciotemporal permite a Ripoll tratar el tema de la guerra y generalizar el alegato antibelicista con mayor libertad y, al público, extrapolar el drama de los siete personajes a sus propios conocimientos sobre las diferentes guerras del mundo, sean los de la Guerra Civil Española, de las guerras mundiales o de otros conflictos armados del siglo pasado cuyos recuerdos están presentes en la conciencia colectiva [García-Manso, 2014: 151, 156]. El objetivo de presentar a las víctimas civiles de las guerras desde un punto de vista universal se hace patente a través de la inclusión de una cita tomada de la *Numancia* cervantina al comienzo del texto:

No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa
que de sangre y de muertos no esté llena;
el hierro mata, el duro fuego abrasa
y el rigor ferocísimo condena.
Presto veréis que por el suelo tasa
hasta la más subida y alta almena,
y las casas y templos más preciados
en polvo y en cenizas son tornados

[Ripoll, 2003: 7]

Con este método la autora recupera un tema de la tradición dramática española y, a la vez, establece una relación entre el pasado y el presente de las guerras cuya mayor tragedia siempre es la victimización de la población civil. Podríamos pensar en Sarajevo, Hiroshima, Nagasaki, Guernica, Madrid, o en muchos lugares latinoamericanos devastados por las formas más variadas de la violencia [Pérez-Rasilla, 2013b: 87]. Ya poco importa



cómo se llama la ciudad, la atención se centra en los individuos anónimos de la colectividad:

Son los de abajo. Son los madrileños sitiados por Franco, son los salvadoreños, son los kosovares –son los serbios que sufren las bombas y a Milosevic–: es el pueblo, esa parte de la Humanidad que en las guerras y en las pestes aporta los muertos, y que en la paz tampoco gana mucho, apenas vive [Fernández, 1999: 117].

La ciudad sitiada es una obra universal que habla del dolor de los seres humanos que se han visto y se ven sumidos en el horror y el absurdo de una masacre, independientemente del lugar y del tiempo. Es una historia que no deja a un solo espectador indiferente.

Junto al tema de la brutalidad de la guerra se perfilan dos subtemas en la obra: el del hambre y el de la violencia. El hambre llega a un grado donde ya todos los escrúpulos se desvanecen. En la escena del Hombre I y Hombre II [Ripoll, 2003: 11-14] se desarrolla un diálogo sobre un perro¹⁴ muerto. Hombre II quiere comerlo, pero su compañero protesta, razonando que el animal tiene gusanos, apesta, está muy flaco...etc. Luego, el Hombre I anima al Hombre II que lo coma, pero esta vez este se acobarda: «¿Y si se ha muerto de una enfermedad? [...] ¿Y si estuviera enfermo y me cae mal? [...] ¿Y si me lo como y enfermo?». Al final, Hombre II, que antes sí que quería comer al animal inanimado, llega a la conclusión que «[...] Es verdad que apesta y está lleno de gusanos» [Ripoll, 2003: 14].

Una situación semejante se repite en la escena V cuando los dos personajes masculinos siguen buscando entre los cascotes, pero esta vez encuentran a un niño muerto que –semejantemente al perro de la escena III– tiene una gota de sangre en la punta de su nariz. Entonces cambian los papeles y el Hombre I quiere comer del cuerpo del niño, pero esta vez el Hombre II dice que el cadáver apesta y que tiene gusanos, repitiendo las

¹⁴ En un artículo Ripoll menciona que en todas sus obras hay un perro o un gato [Ripoll, 2011: 27]. Aquí ambos animales –el perro, en el diálogo de los dos hombres, el gato, en el monólogo del niño («De cuando no había gatos / porque se los habían comido todos» [Ripoll, 2003: 33]– son evocados ya como cuerpos muertos, convertidos en comidas.



palabras pronunciadas antes por el Hombre I junto al cuerpo del perro. En la escena anterior también podemos sentir repugnancia, ya que normalmente – o, por lo menos en la cultura occidental– no se come al amigo más fiel del hombre, pero la guerra y la voluntad de vivir transforman los pensamientos humanos. Pero en la escena quinta, el diálogo se vuelve mucho más escalofriante ya que los hombres quieren comer de la carne de un niño, llegando a la idea de un canibalismo sin escrúpulos y sugiriendo que la guerra distorsiona la moral de todos. Sin embargo, los hombres no comen ni del animal, ni del cadáver, es decir, parece que no niegan del todo el código de la moral humana. Eso podríamos interpretar como un rayo de esperanza, pues que no ha perdido todo, aunque el motivo de *por qué* no comen de los cuerpos muertos ya es inquietante: rechazan la idea no por humanidad y por el culto a los muertos, sino porque tienen miedo de que comiendo de la carne podrida, ellos mismos puedan enfermarse. Eso da una comicidad brutal a la escena.

Junto al tema del hambre, tratado con humor negro y grotesco, destaca el motivo de la violencia contra las mujeres, más concretamente las violaciones de ellas, evocadas desde diferentes perspectivas, según las edades de las mujeres. Una mujer joven recuerda su violación con mucha vergüenza y pena:

Uno de ellos,
casi un niño,
estaba tan borracho que ni siquiera se le puso dura.
Pero tenía fuerza para golpearme
contra el lavabo
contra el quicio de la puerta
y más tarde a puñetazos
como si yo tuviera la culpa.
Me llamaba puta
y los demás se reían.
Cerré los ojos para no verles
y pude probar hasta cinco alientos distintos,
cinco braguetas distintas
que olían todas igual.
Cinco mugres distintas
encima de mi cuerpo.
Cuando terminaron se fueron



[Ripoll, 2003: 21]

Otro personaje femenino, la Mujer mayor advierte a su nieta que tiene que huir de los hombres para que no sea sujeta a la violencia:

Guárdate de ellos.
Se arrastran como culebras
se meten en tu cama
como alacranes
te pican y escapan

[Ripoll, 2003: 25]

La figura de la Madre nos ofrece una tercera perspectiva del tema. En sus palabras podemos sentir un tono resignado porque se ve obligada a acostumbrarse a la situación degradante de prostituirse como garantía de sobrevivir y alimentarse:

Yo no tengo la culpa.
Me limito a desnudarme,
a tumbarme boca arriba,
cuento los desconchones del techo
y espero a que se acabe.
Otras lo hacen por nada
y una acaba acostumbrándose a todo.
Así que esta noche contaré los desconchones
con la barriga llena y los pies calientes...

[Ripoll, 2003: 30]

Así, también el motivo de la violación aparece como algo *normal* («una acaba acostumbrándose a todo») y si la mujer la acepta como algo *cotidiano*, su vida será más fácil.

Una muchacha sin piernas (perdidas en un bombardeo) también se ve obligada a aceptar su vida e incluso intenta quedar optimista, porque siempre hay quienes están en situaciones más difíciles. El estoicismo y la resignación de sus palabras son chocantes:

No me quejo
porque soy afortunada.



Tengo un carrito
 con el que puedo moverme de ruina en ruina
 [Ripoll, 2003: 11]

En la escena aparece también un Niño, vivo símbolo de los abortos realizados a mujeres violadas por hombres de otra etnia. En su discurso afloran todos los recuerdos de la abuela de Laila Ripoll sobre la Guerra Civil Española:

[...] me contaba cosas de cuando era joven,
 de cuando la guerra,
 de cuando pasaban hambre,
 de cuando no tenían para comer ni cáscaras de patata,
 de cuando bombardearon «la gota de leche»,
 y aparecían piernas y brazos sin cuerpo entre los escombros;
 del obús que les entró por la cocina
 y destrozó la máquina de coser.
 De cuando un tiro le despanzurró las tripas
 a una chica en la puerta de la telefónica.
 De cuando le pegaron tal paliza a un chico
 que luego no le podían quitar la ropa de la carne
 para ponerle la mortaja.
 De cuando no había gatos
 porque se los habían comido todos.
 De cuando caían las bombas
 y metían la cabeza debajo de un colchón,
 pero dejaban el culo fuera.
 De cuando cayó la bomba del Mercado
 y la sangre bajaba por la calle como un río.
 De cuando traían los camiones
 llenos de brazos, piernas y cabezas
 de los muertos en los bombardeos

[Ripoll, 2003: 32-33]

Es contrastante su monólogo sobre algunos recuerdos hermosos (excursiones, recogida de moras), pero de repente tenemos que constatar que todo lo que el niño ha narrado sobre estas vivencias agradables no ocurrió nunca, era una mentira: «[...] porque yo no he nacido./ Me arrancaron del vientre de mi madre/ porque era de otra raza» [Ripoll, 2003: 34] –aludiendo claramente a las mencionadas memorias de Ripoll sobre la guerra de los Balcanes [Ripoll, 2011: 27].



De la temática de la guerra deriva la pregunta evidente: ¿cómo tratar un tema tan cruel en la escena para que el público no se vaya del teatro? Uno de los instrumentos de Laila Ripoll es generalmente el humor, un humor negro y grotesco que ayuda a soportar toda esta crueldad. Un humor especial que tiene mucho que ver con la tragedia [Henríquez, 2005: 122].¹⁵ En nuestra pieza analizada este método aún no es tan dominante –única escena de tono grotesco es el diálogo de los dos Hombres sobre *comer o no comer* de la carne del perro y la del niño muertos–, pero desde la *Trilogía de la Memoria*¹⁶ la autora lo emplea cada vez más conscientemente. Ripoll retrata a los personajes con naturalismo: «no dulcifica, antes bien incide sobre lo más duro» [Fernández, 1999: 117], pero «sin abandonar el humor, que [le] parece importantísimo. Porque hablar de todo este espanto sin usar el humor no hay quien lo aguante, es una cosa difícilmente soportable» [Ripoll, 2011: 30]. A propósito de su última obra, *El triángulo azul*, la autora nos recuerda otra vez que «la risa es fundamental» [Pascual, 2014: 279]. En *La ciudad sitiada* la denuncia de la barbarie, el dolor, la sangre, la violencia, la rabia y el hambre se entrecruzan con un extraño humor [Pérez-Rasilla, 2013a: 9] a veces muy negro y grotesco, pero «el dolor y la risa aparecen mezclados» [Pérez-Rasilla, 2013b: 89].

Junto al humor, el uso mayoritario de la forma monologada y la falta de una acción verdadera también son métodos que ayudan la escenificación de los horrores, ya que con estos instrumentos Ripoll logra hacer un distanciamiento a la manera de Brecht¹⁷, alejando al espectador del elemento puramente anecdótico –del que, como hemos mencionado, aquí hay muy poco– e incitándolo a pensar y meditar en la brutalidad de las guerras en general. Entre las escenas, quizás, el episodio que muestra más

¹⁵ Como ejemplo a este humor negro, podríamos citar aún las palabras de la Mujer mayor: «los turistas al ver la cruz pensarán / que eres una víctima del terremoto / –los terremotos siempre dan emoción a un viaje turístico /o un accidentado de la carretera / –eso les ayuda a sentirse como en su casa– [Ripoll, 2003: 36].

¹⁶ Con este título colectivo fueron publicadas las obras *Atra bilis*, *Los niños perdidos* y *Santa Perpetua*.

¹⁷ Ya hemos aludido a las palabras de Ripoll en las que recuerda a todas «las madres Coraje» del mundo, evocación evidente de Brecht.



marcadamente la herencia brechtiana es la escena VI [Ripoll, 2003: 18-19], cuando los habitantes del pueblo reciben subsidio de comestibles de Cáritas. El catálogo de las cosas recibidas, repetido cada vez más rápido hasta que la lista pierda su sentido, y el acompañamiento acústico (música de circo) y cromático (luces de colores) nos hacen pensar en los efectos de distanciamiento del citado director alemán, creador del teatro épico:

Una barra de pan,
 una tableta de chocolate,
 un paquete de alubias,
 un bote de leche en polvo,
 un kilo de arroz [...]
 una barra de alubias, [...]
 un paquete de pan, [...]
 un bote de pan,
 un pan en polvo, [...]
 una barra de tableta [...]

Y al final de la escena, en un ruido enorme, todos se bailan y se abrazan, gritando «¡Festín!» [Ripoll, 2003: 19].

Además, también la repetición tiene un efecto de distanciamiento. Basta pensar en las escenas III y V, ya citadas, con el diálogo de los dos hombres junto a los cuerpos muertos. Sus palabras casi se repiten, eso tiene una comicidad, pero en la escena V, ya que ha cambiado el objeto al que se dirige su hambre insoportable –del perro al niño–, la situación se vuelve más brutal y moralmente aún más inaceptable.

Una reinterpretación «irreverente» de los clásicos

A modo de conclusión no queremos repetir la importancia de la historia –en especial, el tema de la guerra– como materia dramática en la obra de Laila Ripoll, más bien queremos subrayar la peculiar relación que la dramaturga logra realizar entre temas universales y los clásicos del teatro español. Arriba hemos analizado solamente una pieza de Ripoll que parte de un fragmento de *La Numancia* cervantina, pero, sin duda alguna, hemos



podido también elegir otras obras en las que la autora debe mucho a los grandes maestros del teatro español y en las que establece un diálogo entre obras clásicas y temas históricos remotos o recientes para formular un mensaje profundamente humano y moral, vigente para el presente. Basta citar su última obra, *El triángulo azul* (2014), escrita en coautoría con Mariano Llorente¹⁸, en la que hay un fragmento prestado casi enteramente de *El sueño de la muerte* de Francisco de Quevedo, contextualizado aquí en el infierno del campo de concentración de Mauthausen:

PRESO 1: En esto entró una que parecía mujer, muy galana. Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todos los colores; por un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras deprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera. ¿Quién eres?

PRESO 3 (*ataviado como la muerte, muy galana, con peluca, ligero y gorra de las SS*): La Muerte.

PRESO 1: ¿La Muerte? ¿Pues a qué vienes?

PRESO 3: Por ti.

PRESO 1: ¡Jesús mil veces! Según eso, me muero.

PRESO 3: No te mueras. Vivo has de venir conmigo a hacer una visita a los difuntos, que pues han venido tantos muertos a los vivos, razón será que vaya un vivo a los muertos y que los muertos sean oídos. Venga, ven conmigo.

PRESO 1: ¿No me dejarás vestir?

PRESO 3: No es menester, que conmigo nadie va vestido.

PRESO 1: Pero yo no veo señas de la muerte por ninguna parte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña.

PRESO 3: Eso no es la muerte, sino los muertos o, mejor, lo que queda de los vivos. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos; la calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo¹⁹ [Ripoll y Llorente, 2014: 30-31].

Después de la cita quevediana viene el catálogo escalofriante de las treinta y cinco maneras de morir en Mauthausen. Junto a esta intertextualidad concreta es indudable también la influencia del género esperpéntico y grotesco –a la manera de Valle-Inclán– sobre la obra, y el

¹⁸ Por esta obra los autores recibieron el Premio Max de 2015 en la categoría de la mejor autoría teatral.

¹⁹ Para el texto original de *El sueño de la muerte* véase Quevedo, 1993: 329-331.



compromiso ético y político del teatro de Ripoll puede evocarnos también la voz de Buero Vallejo. Un teatro valiente y riguroso, a veces muy violento porque la materia abordada así lo requiere [Pérez-Rasilla, 2013a: 7]. Desde *La ciudad sitiada* hasta *El triángulo azul* Laia Ripoll adopta un compromiso ético y moral con la gente que sufre el horror de las guerras y las consecuencias de cualquier forma de abuso violento, individual o colectivo [Pérez-Rasilla, 2013a: 9].

Algunos rasgos característicos del teatro de Ripoll, como por ejemplo, la mezcla de lo trágico con lo cómico, la corporeización de muertos vivientes en las tablas [Guzmán, 2012], el humor negro y el uso de lo grotesco y esperpéntico valleinclaniano [Reck, 2012] aparecen ya en la analizada obra temprana, pero serán muchos más fuertes y conscientes en las piezas posteriores. Podríamos citar *Atra bilis* (2001) que está a medio camino entre el esperpento valleinclaniano y la tragedia lorquiana [Rovecchio, 2013], pero también el humor negro del teatro arrabaliano es patente en ella. *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca es una influencia ineludible en esta farsa grotesca: «Toda la tragedia rural, y la situación de las mujeres oprimidas en el pueblo son heredadas del drama lorquiano» – dijo Ripoll en 2001, antes del estreno de *Atra bilis* [Francisco, 2001]. La madre tirana de García Lorca tiene un bastón, en la obra de Ripoll la mujer opresora recibe una muleta. Pero no solamente el carácter sino incluso enteras frases y situaciones de *La casa de Bernarda Alba* son evocadas por Ripoll. Aquí también hay una mujer demente que, semejantemente a la loca abuela lorquiana, siempre dice la verdad, aunque nadie le presta atención. Tampoco de la obra de la autora hace falta el personaje paralelo a La Poncia, la figura de Ulpiana, la criada parlanchina que en su charla entreteje sin cesar refranes y sabidurías populares, mereciendo el mote «Sancha Panza» [Ripoll, 2013: 64]. Más allá de los sutiles detalles, Pérez-Rasilla



[2013b: 87] constata con razón que la obra de Ripoll parece establecer un curioso diálogo con la tragedia del dramaturgo granadino.²⁰

Podríamos mencionar otros ejemplos, pero ya de los casos citados podemos ver que es indudable que el teatro de Laila Ripoll muestra una fuerte familiaridad con los clásicos. El amplio caudal de lecturas y la curiosidad intelectual de la dramaturga le hace capaz para leer los textos de manera creativa y sagaz. Laila Ripoll proyecta su personalidad sobre estas obras clásicas, sin remedar modelos, temas o estructuras ajenas, sino aportando su peculiar punto de vista sobre unos temas candentes [Pérez-Rasilla, 2013a: 7].

Laila Ripoll en una entrevista expresó su homenaje a los clásicos así: «Los clásicos necesitan que alguien los quiera y que los representen sin tantas reverencias» [palabras de Ripoll, citadas por Francisco, 2001]. Podemos decir que Pérez-Rasilla llega a la misma constatación al concluir su introducción al libro *Trilogía de la memoria*:

La amalgama de préstamos, referencias o ecos procedentes de la mejor literatura española de todos los tiempos, desde *La Celestina* a Lorca, desde el *Libro de buen amor* a Sanchis Sinisterra, de Cervantes a Valle-Inclán, de Quevedo a Antonio Machado, de Galdós a Max Aub, no responde a la imitación ni a la emulación, no se ajusta a los paradigmas literarios en los que los textos utilizados fueron compuestos [...]. Por el contrario, Laila Ripoll se sirve de sus materiales a su conveniencia, sin falsos escrúpulos, con irreverencia, [y con] la posibilidad de perder momentáneamente el respeto a la autoridad moral que los sustenta para restituir después el valor a estos materiales cuando se los emplea en otro contexto o con otros objetivos, sin dejar por ello de rendir alguna suerte de homenaje a quienes los crearon. No son citas ni argumentos de autoridad, son materiales literarios entendidos como acervo común con los que la dramaturga construye nuevos universos éticos y estéticos. Los suyos propios [Pérez-Rasilla, 2013a: 7-8].

²⁰ Incluso en *La ciudad sitiada* es reconocible la herencia lorquiana. Rovecchio [2013a] llama nuestra atención al paralelismo entre el silencio final de *La casa de Bernarda Alba* y el que termina la primera obra de Ripoll. Además, en el monólogo del Hombre 1 («Los vivos no tenemos un lugar en ninguna parte. / Los vivos no dejamos rastro [...]. / Al menos vosotros, / los muertos, / podéis abonar la tierra, / transformáis vuestra materia, / conseguís cerrar un ciclo, / dejáis huella por las noches... / Tiene gracia, / con tanto muerto / crecen flores por todas partes» [Ripoll, 2003: 37]) podemos sentir una paráfrasis de las ideas de la Madre de *Bodas de sangre* que bendice la tierra porque esta guarda los muertos y da nueva vida, es decir el ciclo de la vida en la naturaleza nunca cesa.



Es innegable que Laila Ripoll aprendió mucho de los grandes maestros del teatro español y ella misma reconoce los méritos de aquellos, sin embargo con *La ciudad sitiada* marcó su propio rumbo, un camino que ya no se conformó con los clásicos:

[...] los clásicos, ya han hablado de casi todo. Pero no es suficiente. No nos podemos conformar con Lope, con Calderón, con Eurípides, con Lorca o con Valle-Inclán. Hay que seguir creando, metiendo el dedo en la llaga, y el dedo en el ojo y el palo en el culo [Ripoll, 2012b: 24].

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ, José Ramón, «La Ciudad sitiada, por Micomicón, en Cuarta Pared. Carne y palabras de Laila Ripoll» en, *Primer acto*, 1999, núm. 278, 117.
- FRANCISCO, Itz'iar de, «Laila Ripoll estrena “Atra Bilis”. Risas de velatorio» [en línea] en, *El cultural*, el 21 de febrero de 2001. Asequible en: <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208> [consultado el 23-03-2015]
- GARCÍA-MANSO, María Luisa, «Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española» [en línea] en, *Revista de escritoras ibéricas*, 2014, núm. 2, 145-169. Asequible en: <http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/12143/12349> [consultado el 23-03-2015]
- 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», [en línea] en, *Don Galán. Revista de investigación teatral*. 2012, núm, 2. Asequible en: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4 [consultado el 28-03-2015]



- GUZMÁN, Almudena, «Defensa numantina» en, *ABC*, el 4 de febrero de 2000, 161.
- HENRÍQUEZ, José, «Entrevista con Laila Ripoll. “Soy nieta de exiliados y eso marca”» en, *Primer Acto*, 2005, núm. 310. 118-129.
- LADRA, David, «La Trilogía de la Memoria, de Laila Ripoll» en, *Primer Acto*, 2014, núm. 346, 267-277.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La trilogía de la memoria, Laila Ripoll» en, RIPOLL, Laila, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, 2013a, 5-19.
- _____, «El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria» en, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 2013b, núm. 8, 77-89.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993.
- RECK, Isabelle, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora» [en línea] en, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2012, núm. 21, 55-84. Asequible en:
<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6300/6033>
[consultado el 29-03-2015]
- RIPOLL, Laila, *La ciudad sitiada. El árbol de la esperanza*, Madrid, La Avispa, 2003.
- _____, «Santa Perpetua y la Trilogía Fantástica» en, *Primer acto*, 2011, núm. 377, 25-38.
- _____, «La ciudad sitiada» en, *Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos*, fecha currículum: octubre de 2012a, asequible en:
<http://www.mustrateatro.com/home.html#pagina=/obras/o0076.html>
1 [consultado el 25-03-2015]
- _____, «Por qué el teatro molesta tanto» en, *Primer Acto*, 2012b, núm. 342, 20-24.
- _____, *Trilogía de la memoria: Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, 2013.
- _____, LLORENTE, Mariano, *El triángulo azul*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2014.



- ROVECCHIO, Laetia, «Una relectura contemporánea de la *Numancia* de Cervantes: *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll», comunicación presentada en el «Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro», celebrado en la Universidad de Aix-Marseille, 27 de septiembre de 2013a, manuscrito.
- _____, «Entre el esperpento y la tragedia lorquiana: *Atra bilis* y *Santa Pertua* de Laila Ripoll», comunicación presentada en el «Congreso Internacional Teatro Siglo XXI», celebrado en Universidad de Vigo, 29 de noviembre de 2013b, manuscrito.
- TORRE ECHÁVARRI de la, José Ignacio, «Numancia: usos y abusos de la tradición historiográfica» en, *Complutum*, 1998, núm. 9, 193-211.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Asedio y resistencia / épica y antiépica: la *Numancia* de Sastre», Introducción a Sastre, A., *El nuevo cerco de Numancia*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Asequible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nuevo-cerco-de-numancia-fragmento--0/> [consultado el 30-03-2015]
- VILLORA, Pedro Manuel, «Madrid recibe “La Alternativa”» en, *ABC*, el 31 de enero de 1999, 102-103.

