

# La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* de Laila Ripoll

Veronica ORAZI  
*Università di Torino*

## *Resumen*

*Santa Perpetua* aprovecha la figura extra-escénica del desaparecido –símbolo de los represaliados de la Guerra Civil– para tratar el tema de la memoria histórica y de la postmemoria. Este artículo analiza las estrategias de escritura y las técnicas de construcción del texto y del personaje teatral para estudiar cómo Ripoll concreta tales aspectos en la pieza. Para alcanzar tal objetivo, se hace hincapié en el peculiar tratamiento temático, en la manera de forjar los personajes –escénicos y extra-escénicos– y crear unas coordenadas espacio-temporales que contribuyen a su contextualización histórica y socio-política y los proyectan en la esfera de lo teatral con evidentes matices grotescos y fantasmales, evocando una impactante escena esperpéntica.

*Palabras clave:* Laila Ripoll, *Santa Perpetua*, teatro, guerra civil, postmemoria.

## *Abstract*

*Santa Perpetua* uses the extra-scenic character –a symbol of the victims of reprisals during the Spanish Civil War– to deal with the topic of historical memory and postmemory. This article analyzes the writing strategies and the construction techniques of the dramatic text and character to study how Ripoll concretizes such aspects in her work. In order to achieve this objective, emphasis has been placed on the peculiar thematic treatment, on the way in which the characters are forged, scenic and extra-scenic-wise, and on the creation of space-time coordinates, that contribute to their historical and socio-political contextualisation and project them into the theatrical sphere, through grotesque and ghostly features, evoking an impressive esperpentic scene.

*Keywords:* Laila Ripoll, *Santa Perpetua*, Theatre, Spanish Civil War, Postmemory.

*Santa Perpetua* es una pieza teatral que se integra en la *Trilogía de la memoria* –o *Trilogía fantástica*, en palabras de la dramaturga– de Laila Ripoll, junto con *Atra bilis* (*cuando estemos más tranquilas*) y *Los niños perdidos* (Avilés Diz, 2016). Estrenada el 3 de octubre de 2010 en el Teatro Federico García Lorca de Getafe (Madrid) en el marco del Festival Madrid Sur bajo la dirección de la misma autora, se publica en 2011 (Ripoll, 2011a) con un prólogo de José Ramón Fernández (2011) y en 2013 (Ripoll, 2013) junto con las otras dos obras que forman la trilogía, prologada por Eduardo Pérez-Rasilla (2013a).

Según afirma Isabelle Reck (2012: 60), es este un ejemplo acabado de “teatro de la memoria o teatro de responsabilidad colectiva de ‘los nietos’ en clave grotesca”, es decir de memoria de la restitución o reparación, que empieza a concretarse desde la segunda mitad de los años 90 del siglo pasado (Johnson, 2009; Song, 2016; Amo Sánchez, 2014; García Martínez, 2016; Pérez-Rasilla, 2016; Di Giovenale, 2019)<sup>1</sup>. *Santa Perpetura* combina “elementos del grotesco carnavalesco y del grotesco demoníaco y espectral para crear monstruos ‘pintorescamente’ esperpénticos, pero tan perversos como los del ‘teatro del horror’”. De hecho, es precisamente lo grotesco “la única estrategia 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 la denuncia” (Reck, 2012: 61; también García Pascual, 2012: 17, 21)<sup>2</sup>.

La pieza, como muchas otras de la autora (Pérez-Rasilla, 2013b; Romera Castillo, 2019), “tiene como tema dominante la memoria de la Guerra Civil” y es expresión de la voluntad de “transgresión de un pacto de silencio [...] grabado a fuego en la sociedad española” y de “la disconformidad frente a esa amnesia inducida” (Pérez-Rasilla, 2013a: 8); está caracterizada por un visionarismo inquietante y, junto con las dos obras que integran la trilogía, presenta rasgos típicos de la farsa grotesca, en que lo onírico y lo fantasmagórico se hibridan con lo real (Pérez-Rasilla, 2013a: 9) y dejan emerger inquietantes ‘lados sombríos’ (Caruano, 2001). En ella, la autora aprovecha la figura extra-escénica del desaparecido –símbolo de los represaliados de la Guerra Civil que todavía yacen en las cunetas– para desarrollar el tema de la memoria y de la postmemoria (Hirsch, 1997; Hirsch, 2008; Colmeiro, 2011) de manera personal.

A través de la hibridación de elementos reales y visionarios, Ripoll evoca un fresco desestabilizador, reflejo de la urgencia de recuperación de la memoria histórica y del rescate y rehumanización de hombres y mujeres víctimas de la feroz insensatez del conflicto fratricida (Pérez-Rasilla, 2013a: 14; Rovecchio Antón, 2015; Prado, 2011; Rametta, 2010). Aprovechando técnicas de contrucción del personaje y de estructuración y desarrollo de la acción, la dramaturga le obliga al público a encarar una cuestión incómoda, que sigue actual porque todavía no ha encontrado una solución digna, y estimula en los espectadores la reflexión sobre el tema y la consecuente concienciación y toma de posición, según el papel social del teatro contemporáneo.

Estas páginas, por tanto, sintetizan los resultados del análisis de las estrategias de escritura y de las técnicas de elaboración del texto teatral para ilustrar cómo Ripoll enfoca el tema en esta pieza. En ellas, se hará hincapié en las peculiaridades del

---

<sup>1</sup> Más en general, sobre la dramatización de la memoria histórica en el contexto europeo, véase por lo menos la perspectiva teórico-interpretativa ofrecida por Tilmans; van Vree; Winter, 2010.

<sup>2</sup> En la obra, hasta la sensualidad se enfoca a través de lo grotesco; cfr. Ripoll, 2012 y García Martínez, 2007. Sobre el *memory boom*, y más en general el tema de la memoria colectiva y de la memoria histórica, véanse por lo menos Huyssen, 1995; Assmann, 1995; Huyssen, 2003; Langenohl, 2010; por lo que se refiere al ámbito español, véanse Floeck, 2006; Fox, 2006; Aróstegui, 2007; Guzmán, 2012a; Trecca, 2016a; Trecca, 2016b.

tratamiento temático tal y como se concreta en *Santa Perpetua*, en la especial forma de expresarlo a través de la plasmación de los personajes (escénicos y extra-escénicos) y de la creación de unas coordenadas espacio-temporales que contribuyen a su contextualización histórica y socio-política y al mismo tiempo proyectan todo ello en la esfera de lo teatral, con evidentes matices grotescos y fantasmales, para evocar una dimensión esperpéntica cuya fuerza expresiva resulta impactante.

La obra cuenta la historia, inspirada en un caso real ocurrido en Ciudad Rodrigo (Salamanca), de una de esas santurronas de aldea, quien asciende por su carisma pueblerino a curandera y ‘santa’. Esta figura esperpéntica y grotesca en sus momentos de visionarismo, producidos por su pretendido contacto con lo trascendente, experimenta en realidad unas interferencias con la radio de casa y se pasa los días recibiendo visitas y ejerciendo los supuestos poderes taumátúrgicos que le ha concedido la divina Providencia. A Perpetua, ciega y paralizada, la cuidan sus dos hermanos, Plácido y Pacífico (este es una variación del tipo actancial del ‘inocente’, como Tuso de *Los niños perdidos* y Aurorita de *Atra bilis*; Pérez-Rasilla, 2013a: 14-15; Orazi, 2017). Ambos se visten de mujer, según prescripción de su difunta madre, puesto que la sabia progenitora consideraba que “las mujeres mantenían la familia y las tradiciones” y “eran las únicas que estaban en contacto con Dios” (Ripoll, 2013: 230-231). Estas afirmaciones y actuaciones amplifican la locura general, producen un efecto de extrañamiento y concretan la inacabable retahíla de prejuicios que connotan la vida y el entorno de estos personajes. Un día se persona en la casa Zoilo, un joven que reclama una bicicleta que pertenecía a su tío –el hermano de su madre–, quien se llamaba Zoilo como él, cuya trágica historia –el ‘secreto’ de Perpetua– emergerá a lo largo de la acción. Se descubrirá, entonces, que la ‘santa’ en su tiempo había denunciado a nueve vecinos del pueblo por ‘rojos’, los falangistas los habían matado y luego habían tirado los cadáveres a una fosa común, “olvidada y silenciada” (Reck, 2012: 78), sobre la que Perpetua había plantado un huerto. Sin embargo, el móvil de la delación no es tan sólo político: la ‘santa’, enamorada del padre del joven Zoilo, había aprovechado el lance y tratado de quitarse de en medio a la novia de este, acusándola de ‘roja’ también; cuando los falangistas habían ido a por ella, la muchacha, alertada, ya había huido; entonces, los fascistas habían matado a su hermano Zoilo, un adolescente de 16 años, y se habían llevado su bicicleta como un trofeo, que había acabado en el garaje de la misma Perpetua y que ahora Zoilo-sobrino reclama.

La pieza ofrece un ejemplo de la que se ha definido “memoria explícita” (Guzmán, 2012a: 20-21) o metamemoria, que recupera el pasado aproximando planos temporales diferentes; o sea, el presente de la actuación, con la historia de los personajes que aparecen en la escena, a menudo portadores de posmemoria y agentes memorialísticos que posibilitan la evocación de otro tiempo; y el pasado rememorado, en este caso el del desaparecido, cuya vivencia vuelve a aflorar progresivamente, casi materializándose en las tablas. Esta una tendencia se puede detectar en la dramaturgia española contemporánea por lo menos a partir de *El tragaluza* (1967) de Antonio Buero Vallejo y que Ripoll retoma en *Santa Perpetua*, trabajándola de manera original –tanto en su misma esencia como en su articulación– reelaborando sus elementos constitutivos. Entre ellos,

desempeñan un papel clave los aspectos metateatrales, concretados a través de efectos metadramáticos, que remiten al drama secundario escenificado (la historia pasada del adolescente represaliado que se abre paso en la de los personajes actuales); la focalización subjetiva y la consiguiente perspectivización cronológica, representada por la contraposición entre Perpetua y Zoilo-sobrino; la perspectivización espacial, que se materializa en la oposición entre el lugar presente (la casa donde se desarrolla la acción) y el lugar pasado (la fosa común ocultada en la dehesa) que vuelve a actualizarse (García Barrientos, 2007: 232), marcando el perímetro de un espacio eterotópico, en que coexisten lugares divergentes (Di Giovenale, 2019: 74); la presencia de los que se han definido “los muertos vivientes” (Guzmán, 2012b), es decir los fantasmas, los aparecidos, pero también las visiones o recuerdos de difuntos que asumen connotaciones espectrales, como en este caso; la multimedialidad, la proyección de imágenes, los recursos audiovisuales y una amplia gama de elementos de este tipo, enfatizada por la función estratégica de la radio y de sus interferencias con la mente enajenada de la ‘santa’. Finalmente, a menudo los ejemplos de este tipo de teatro desembocan en una trilogía (Di Giovenale, 2019: 33 y nota 76), como en este caso, que representa uno de los ejemplos más significativos del subgénero teatral analizado. La pieza, según se verá, renueva e intensifica la naturaleza y el empleo de estos rasgos, enriquece su articulación interna y los declina a través de la potente creatividad de la autora, de manera original e impactante. Es buen ejemplo de ello el hecho que la obra no actualiza el pasado aprovechando una puesta en escena metadramática, sino que lo recupera a través del diálogo (en este caso, en la dialéctica entre Perpetua y Zoilo-sobrino) que se desarrolla dentro del tiempo y del espacio principales de la acción; todo ello culmina cuando, a través de las palabras de Perpetua, durante uno de sus arrebatos, el adolescente asesinado rompe a hablar por boca de la ‘santurrona’, tomando la palabra y corporeizándose en la escena.

El rasgo más interesante y sugerente de la obra es que esta, para evocar la memoria explícita, realiza un desdoblamiento constante, que arranca de la actualización y recuperación de una historia pasada. Esta dualidad se declina variamente a nivel escénico, en la contraposición entre escena y extra-escena, es decir entre presencia y ausencia, que a su vez se articula en otros subniveles bifurcados: el de los personajes, Zoilo-tío, la víctima, y Zoilo-sobrino, el portador de posmemoria; del tiempo, el ‘ahora’ de la actuación escénica y el ‘entonces’ –el tiempo ausente– de la historia del joven asesinado; del espacio, el ‘aquí’ representado por la casa donde se desarrolla la acción y el ‘allá’ –el espacio ausente, la fosa común (García Barrientos, 2007: 140)– que remite a la dehesa donde yacen los restos de la víctima, ambas expropiadas a la familia represaliada y cuyo descendiente –Zoilo-sobrino– ahora reclama la bicicleta de su antepadado; pero también de otros elementos estratégicos, tanto materiales, como la mencionada bicicleta, que es todo un símbolo, o la radio, que desempeña una función clave y posibilita la aparente connotación de Perpetua como médium de segunda, y aun inmatereales, como el nombre de pila, idéntico, de la víctima y del agente memorialístico. Lo dicho demuestra que Ripoll logra construir en la pieza una arquitectura tan rica, diferenciada y compleja, en relación al tratamiento del tema, a su traducción escénica y

a su declinación estratégica, que esta se vuelve toda una piedra de toque a la hora de teorizar sobre la esencia y los modos de la dramaturgia de la memoria y de la posmemoria, sobre esa ‘generación de los nietos’ que ha contribuido y contribuye al rescate y a la recuperación de las historias de las víctimas del franquismo y a su dignificación.

Perpetua, por tanto, contrariamente a lo que podría parecer a primera vista, no es la protagonista, sino que concreta una vertiente de la focalización subjetiva de los acontecimientos pasados en la contraposición dialéctica con Zoilo-sobrino, quien ofrece otra perspectiva, reflejo de la diatriba entre la absoluta necesidad de la memoria y el inaceptable prolongamiento del olvido. La obra, en realidad, la protagoniza el desaparecido, cuya figura e historia constituyen el motor de la acción y el catalizador de las relaciones entre los personajes, tanto pasadas como presentes, y que se corporeiza precisamente mediante el mecanismo de contraposición entre la victimaria y el portador de posmemoria. Así, como en otros casos emblemáticos –baste pensar en Pepe el Romano de *La casa de Bernarda Alba*– es este personaje extra-escénico la verdadera figura central de la obra, mucho más que las que actúan en las tablas. Sin embargo, la técnica con que Ripoll lo crea y lo define progresivamente resulta muy peculiar: es la misma Perpetua, con su pasada bajeza y su actual locura, quien se encarga de su plasmación, cuando admite, antes con alusiones y luego de forma cada vez más explícita, que es ella la causa de los acontecimientos pasados, que lo originaron todo, cuyas recaídas –desde entonces hasta el presente escénico– hacen del desaparecido el elemento clave de la acción. Es decir que al principio la figura del protagonista extra-escénico se construye suscitando sospechas a través del diálogo entre Perpetua y Zoilo-sobrino; como cuando, al poco de empezar la acción, Pacífico –el hermano inocente– se refiere a “lo que hay, [y] que [Perpetua] no quiere que sepamos, en la dehesa” (Ripoll, 2013: 192); o cuando se persona en la casa Zoilo-sobrino para reclamar la bicicleta, una presencia molesta y demasiado asidua, según subraya el comentario de Plácido: “ya está aquí ése, otra vez” (Ripoll, 2013: 205). Desde este momento el papel de Pacífico se vuelve fundamental para reconstruir antecedentes, como notar que la bicicleta no puede ser de la ‘santa’ si es de hombre y lleva escrito en la barra “Zoilo” (Ripoll, 2013: 208); o como cuando el simple le pregunta a su hermana: “¿Por qué nunca podemos hablar del hombre? [de Zoilo-sobrino] ¿Por qué cada vez que pregunto sales por la tangente? ¿Por qué sólo se puede arar en una parte de la dehesa? [...] ¿Por qué nunca puedes ver al hombre?” (Ripoll, 2013: 209). De estas preguntas insistentes se infiere que un individuo reclama una bicicleta, que Perpetua afirma que es suya a pesar de que evidentemente no lo es, y que no se puede acceder a una parte del campo que ahora le pertenece a Perpetua. Todo ello acaba por relacionar de forma estratégica estos tres elementos: Zoilo-sobrino, la bicicleta y la parcial inaccesibilidad de la dehesa, insinuando lo que luego se demostrará. De golpe, la acción experimenta un giro drástico, Perpetua empieza su repentina transformación en espantosa tarasca y prorrumpe: “ése lo que quiere [...] es llenarme de zanjas la dehesa” (Ripoll, 2013: 211), revelando que sí, hay algo ocultado bajo la tierra, si el recién llegado tanto se empeña en conseguir destapararlo. Finalmente, dejan entrar a Zoilo, del cual la acotación dice: “todo en él recuerda a la figura clásica de don Antonio

Machado” (Ripoll, 2013: 212); es decir, que con sólo aparecer en escena el personaje, el público por su aspecto e indumentaria le asociará a Machado, trágica figura-símbolo del destierro republicano. Luego, cuando Perpetua le pregunta a Zoilo-sobrino qué quiere, este le contesta “lo sabe usted de sobra” (Ripoll, 2013: 213), confirmando las sospechas suscitadas por las afirmaciones precedentes sobre la existencia de algo que el público todavía ignora y que deberá ir identificando. Zoilo-sobrino vuelve a reclamar la bicicleta, añade “sabe que podría pedir cosas mayores” e insiste en que se conformará con este objeto; luego precisa: “como ve bien poca cosa en comparación con todo lo que me debe” (Ripoll, 2013: 213), amplificando la expectación y confirmando que algo queda ocultado detrás de las tensas relaciones entre los dos. Inesperadamente, Perpetua le escupe a Zoilo-sobrino: “¿Qué quieres? ¿Abonar la dehesa tu también?” (Ripoll, 2013: 218), avalando lo peor, o sea, que hay algún cadáver enterrado allí. Luego, le intima que desaparezca “si no quieres que te desaparezca yo [...] que ya sabes que bien puedo” (Ripoll, 2013: 218-219) y añade “fuera de esta casa si no quieres que llame a la autoridad y *se repita la historia*. Que no os teníamos que haber dejado ni a uno” (Ripoll, 2013: 219; la cursiva es mía, aquí como más adelante). Esto permite deducir la existencia de víctimas represaliadas y hace patente ya la referencia a la contraposición entre nacionales y republicanos. Zoilo-sobrino, nada atemorizado, alega que, de no llevarse la bicicleta, lo denunciará todo (“como ventile lo que usted sabe”; Ripoll, 2013: 220) y cuando le dice a Perpetua que él también tiene familia, esta precisa con vehemencia: “bajo tierra”, “estiércol y huesos mundos” (Ripoll, 2013: 222), confirmando la alusión al asesinato. Entonces, Zoilo-sobrino ofrece una primera descripción del desaparecido, todavía vaga y ambigua pero que sin embargo adquiere cada vez mayor nitidez: “No, señora. Un nombre, una cara, una sonrisa y todo el amor de sus padres y de su hermana [...] y sólo 16 años” (Ripoll, 2013: 222). Y, para acabar de subrayar cuán trágicamente estratégica es la dehesa en la economía de la pieza, el hermano ‘inocente’ la describe como “una tierra tan buena que parece que haya un santo enterrado en ella” (Ripoll, 2013: 223).

Perpetua, exasperada por la presencia de Zoilo-sobrino, que no quiere marcharse, estalla dirigiéndose a sus hermanos: “¡Que vengan los guardias [...]! O mejor, ¡Llamar a los de la camisa, *que lo rematen en la cuneta y lo entierren en la dehesa!*” (Ripoll, 2013: 225) revelando ya lo ocurrido, a través de una anacrónica visión retrospectiva (por cierto, en la época de la acción escénica, ya no existen ‘los de la camisa’, es decir lo falangistas), que demuestra cómo el pasado sigue presente, tanto para los descendientes de las víctimas (Zoilo-sobrino) como para los victimarios (Perpetua). Así pues, la identidad del verdadero propietario de la bicicleta sigue pecisándose: antes se alimenta el equívoco aprovechando la homonimia (Zoilo-sobrino reclama la bicicleta de Zoilo-tío, matado por los franquistas después de la delación de Perpetua): Pacífico, el ‘inocente’, alega “pone su nombre en la barra”, a lo que el mismo Zoilo-sobrino precisa que “no era mi nombre”, “pero ahora sí es mi nombre y [...] la bicicleta me pertenece” (Ripoll, 2013: 234). En este momento se perfila con mayor claridad el desdoblamiento sistemático que rige la pieza: ahora el público entiende que existen un antes y un después y dos homónimos: Zoilo-tío, antiguo propietario de la bicicleta, con quien Zoilo-sobrino tiene

evidentemente una estrecha relación, descubierta y enfatizada por la insistencia con que este itera su petición.

Por tanto, el desaparecido es evocado por la memoria de los vivos, en este caso Zoilo-sobrino, su homólogo joven (Guzmán, 2012b: 1), quien funciona cual “reserva de memoria cultural” (Bennett, 2006) y refleja el “proceso fluido por el que la memoria de un trauma colectivo olvidado o tergiversado [...] participa en el tiempo presente” (Guzmán, 2012b: 1). O sea que el diálogo construido a través de una focalización subjetiva antitética plasma la figura de la víctima, que se vuelve cada vez menos evanescente, gracias a las palabras que progresivamente lo corporeizan. Los hermanos de la ‘santa’ –Plácido y Pacífico– actúan como ‘ayudantes’ y colaboran con ella para brindarle al desaparecido su centralidad, a partir del mismo momento en que se activa la acción y en su sucesivo desarrollo, es decir en la dinámica planteamiento-evolución-remate. El adolescente asesinado, entonces, con su trágica presencia-ausencia, desempeña la función de figura-no figura y concreta en el escenario la paradoja del rostro de un mundo que carece de rostro (Kayser, 1964: 9; Reck 2012: 63) y que precisamente por ello es cada vez más urgente rescatar y recuperar.

A través del desaparecido –Zoilo-tío– y de su descendiente –Zoilo-sobrino–, la temporalidad se desdobra en un ‘ahora’ y un ‘antes’, pero contemporáneamente pasado y presente se juntan, las dos épocas conectan y se realiza una operación de rescate simbólico del crimen sufrido por las víctimas y perpetrado por los victimarios. Así pues, el desaparecido-protagonista concreta el tema de la memoria histórica, su sobrino el de la postmemoria, mientras Perpetua desempeña el papel de victimario.

Esta fuerte carga simbólica representa uno de los rasgos fundamentales de la dramaturgia de la memoria, trabajado de manera magistral por la autora, hasta tal punto que afecta a otros elementos, tanto materiales como inmateriales. Por lo que se refiere a los primeros, el dispositivo material más potente es la bicicleta de Zoilo-tío, que los falangistas se llevaron y que fue a parar al garaje de Perpetua. Es este el objeto-símbolo de la represión, del asesinato, del crimen perpetrado durante la guerra, emblema de la víctima y de su descendiente que ahora la reclama junto con su rehabilitación. La bicicleta se vuelve el símbolo de la historia de hombres y mujeres represaliados y del momento en que vivieron y también de una época y de la tragedia que esta acarreó, hasta en sus manifestaciones más absurdas y mezquinas como la que atropelló la existencia de estos personajes (Ripoll, 2011b: 33; Ramón Fernández, 2011: 16). Se trata de un instrumento que, de manera estremecedora, por su carga emotiva, evoca un drama todavía irresuelto junto con sus víctimas, como Zoilo-tío, que siguen en alguna cuneta, sin rescatar ni identificar y sin sepultura. Es decir, el protagonista es el desaparecido, personaje extra-escénico, representado simbólicamente por este objeto que le perteneció y que de manera igualmente simbólica Perpetua guarda como el trofeo de su abismal abyección. Pero también hay dispositivos materiales que no son símbolos, sino que desempeñan una función precisa. Es el caso de la radio, que por un lado vuelve manifiesto el anhelo del hermano ‘inocente’ de liberarse del yugo opresor de su hermana y del aislamiento a la que esta le ha obligado; y por otro lado denuncia la mistificación de la santurrona, que en sus arrebatos no está en contacto con lo sobrenatural, más bien

sufre unas interferencias con el objeto en cuestión, a través del cual capta o recupera la retahila de muertos, asesinados, matanzas y genocidios que escupe durante sus momentos de pretendido endiosamiento.

En otra vertiente, la de los elementos inmateriales, el nombre del individuo que se persona para reclamar la bicicleta y de su antepasado asesinado –Zoilo–, juega un papel clave, porque subraya de inmediato la relación inscindible entre los dos, reforzando y completando mutuamente sus perfiles. De hecho, gracias a este nombre, cuyo peso simbólico es innegable, los dos personajes (el escénico y el extra-escénico) aparecen como figuras homólogas, dato que vertebra toda la pieza y que acabará por imponerse con contundente evidencia a lo largo del desarrollo de la acción.

Así, los personajes, tanto los escénicos como el extra-escénico, resultan relacionados simbólicamente por un elemento material, el objeto-emblema –la bicicleta–, que cosifica el móvil que empuja a todos a actuar y activa las dinámicas de la acción; mientras el papel de Zoilo-sobrino, homólogo joven de Zoilo-tío, se definirá poco a poco, consolidando tanto la línea argumental como el papel que ambos desempeñan. Finalmente, la bicicleta también simboliza el mismo rescate, a través de la petición de Zoilo-sobrino de que se la devuelvan: el hombre no reclama la casa en que viven Perpetua y sus hermanos, ni las antiguas propiedades de su familia expoliada, a pesar de que, al acabar la guerra, con la victoria de los nacionales, Perpetua, al encontrarse en el bando de los vencedores, ha salido impune del lance y se ha quedado injustamente la casa y las propiedades de la familia de víctimas –hasta la dehesa donde está enterrado el desaparecido– como recompensa por delatar a estos ‘rojos’. La recuperación de la bicicleta, pues, es todo un símbolo de la recuperación de la memoria histórica y de todas las víctimas todavía desconocidas e insepultas. El desaparecido, por tanto, es un personaje extra-escénico cuya presencia se materializa gracias al objeto-bicicleta, que le brinda la fisicidad que él no tiene. De la misma manera, su sobrino le ofrece otro tipo de fisicidad, más identitaria y humana, al llevar su mismo nombre y al encargarse de su rescate a través del objeto-símbolo.

Todo ello se realiza aprovechando lo grotesco, lo visionario y lo fantasmagórico, como resultado de otro mecanismo psicológico que, igual que en otros casos (por ejemplo, en *Los niños perdidos*) asoma en el texto: el trauma, la consiguiente reacción, su remoción, el progresivo e incontenible retorno de lo removido tanto a nivel individual como colectivo. En este caso, el desaparecido representa la proyección de la remoción del trauma, que pesa sobre Perpetua como sobre Zoilo-sobrino, aunque evidentemente de manera antitética, según la dinámica empleada para construir su relación. Ambos no pueden ignorarlo y, empujados por él, comparten el mismo móvil, aunque actúen de forma opuesta: desde la perspectiva de Zoilo-sobrino, se trata del trauma por la muerte violenta de un ser querido; en cambio, desde la perspectiva de Perpetua, es la responsabilidad de lo ocurrido que, a pesar de la resistencia del sujeto, aflora en su conciencia. El sucesivo intento de remoción del trauma, por resultar difícil de gestionar psicológicamente a nivel consciente, origina el retorno de lo removido que, en ambos casos, materializa el estrés traumático y también postraumático, como respuesta a un acontecimiento capaz de suscitar alucinaciones o comportamientos anómalos, cuyo

recuerdo perturba al individuo (Caruth, 1995: 4). Es así como los muertos del pasado acaban asomándose al presente (Trecca, 2015: 75).

El aparente endiosamiento de Perpetua durante su actuación como supuesta médium expresa la respuesta psicológica al trastorno traumático, a lo removido que ahora vuelve con fuerza imparable, grotesca y magistralmente concretado aprovechando el objeto-radio, que produce un efecto de esperpéntica degradación de estos trances. De hecho, según reafirma Zoilo-sobrino (Ripoll, 2013: 227 y 240-241), es la conciencia que le remuerde a la ‘santa’ y que se desahoga a través de estas manifestaciones inconscientes<sup>3</sup>, según confirma la obsesión de la pretendida visionaria por los desaparecidos y los genocidios que menciona a menudo en sus momentos de arrebatos, o, mejor dicho, de manifestación de su turbación psicológica.

El desaparecido, pues, verdadero protagonista de la pieza que progresivamente adquiere voz y casi cuerpo en la escena, con su bicicleta símbolo de la memoria personal y colectiva, que sigue vivo en el nombre que ha heredado su sobrino, representa a todos los desaparecidos que todavía yacen en las cunetas. Pero, hay otro rasgo estratégico que este protagonista extra-escénico concreta y es la nimiedad y lo absurdo del mal. La muerte del joven Zoilo, con 16 años, nace de los celos y la bajeza de ánimo de una mujer de pueblo, encaprichada de un hombre que no la corresponde, hecho que la empuja a tratar de vengarse contra su esposa; cuando el plan fracasa, los falangistas matan al hermano de esta y dejan su cuerpo en una cuneta. Es evidente que, si la guerra no se puede justificar, aún menos estas dinámicas míseras que enseñan la abismal pobreza de los seres que las cumplen; por consiguiente, resulta aún más fuerte la voluntad de restablecer la justicia frente a una violencia que hasta fue gratuita.

La elaboración del desaparecido culmina cuando Perpetua, en uno de sus arrebatos, vuelve a hacer manifiestos los mecanismos psicológicos del retorno de lo removido, que emerge con fuerza incontenible, y cuenta su delación, el asesinato, la expropiación de la casa, las tierras y la bicicleta. Estos acontecimientos dramáticos estallan en la conciencia de la mujer y abandonan su subconsciente para afirmarse de forma definitiva, cuando Zoilo-sobrino vuelve por enésima vez a reclamar justicia a través de la aparentemente nimia petición que se le devuelva la bicicleta de su tío.

Al igual que otros muertos y desaparecidos, este adolescente matado por lo falangistas concreta su existencia en un espacio sonoro, colocándose en la línea de una importante tradición –no sólo dramática, evidentemente–, según testimonian *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos, *Dionisio. Una pasión española* de Ignacio Amestoy, *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra (Pérez-Rasilla, 2013a: 17-18), para poner tan sólo algunos ejemplos. En este caso, a través del delirio de Perpetua, se escucha la voz del adolescente asesinado, quien cuenta su captura y muerte. Es este el clímax de la historia, en que el tiempo de la ‘narración’ se suspende y hace por fin irrupción en la escena el tiempo ausente, el pasado recuperado. En este momento, la imagen del desaparecido destaca de forma casi física a través de las palabras de la

---

<sup>3</sup> Igual que en *Los niños perdidos*, donde el trauma sufrido por Tusó le provoca las reacciones psicológicas que se concretan en la pieza; Orazi, 2017; Amo, 2008.

santurróna endiosada y el desdoblamiento de los elementos constitutivos de la pieza (personajes, tiempo, espacio, objetos) se anula y todo se recompone en una impactante unidad. El chico aparece ya como una figura del todo definida, gracias a su testimonio directo, de víctima que narra los últimos instantes de su vida, en un sobrecogedor monólogo metateatral:

Perpetua (*con [...] una voz distinta, más propia de un chaval de pocos años que de una anciana decrepita*): Los árboles se ven negros a estas horas de la noche y la noria, a lo lejos, tiene un no sé qué de fantasmagórico. *A lo mejor es porque me estoy muriendo, a lo mejor es porque todo tiene resabios fantasmales en la hora de la agonía. A pesar de tener la mejilla en el suelo, acierto a ver la vía del tren por el raballo del ojo. [...] ya no siento nada. Ni el dolor del brazo roto, ni los impactos. No hay dolor ni miedo, sólo una pena tan honda que quita el aliento... Qué triste es morir en el borde del camino, qué triste es morir solo, qué triste es morir con dieciséis años.* (Ripoll, 2013: 236-237)

Y luego:

Perpetua (*en otro mundo, hablando por otra persona, como una médium*): *Al cruzar el puente, topan conmigo. Regreso a casa pedaleando en mi bicicleta. [...] En los ojos de los hombres de la camisa se enciende una brasa de odio. La mujer se escapó, pero el hermano no se libra. “No tiene denuncia” arguye uno. “¿Y qué más da?” Ruje el 460. [...] Una denuncia anónima y moriré porque decían que mi hermana leía de lo prohibido. [...] Me suben al camión. [...] Al llegar a la linde de la dehesa nos bajan a culetazos. Una ceja rota y un reguero de sangre. Me tapo la cara con los brazos y el 460 me golpea con saña. [...] Suena a hueso roto y yo [...] me duelo del brazo derecho con lágrimas en los ojos. [...] A empujones nos dirigen por el camino. [...] En la oscura noche resuena un estruendo de metal y gatillos. Una descarga. Silencio. Luego algún quejido y el sonido machacón y sordo del tiro de gracias: uno, dos, tres... así hasta nueve. [...] Se llevan en el camión mi bicicleta en la que pone “Zoilo” escrito con pintura verde, como trofeo. [...] Me echan cal y tierra encima [...] sólo queda un charco de sangre, tierra removida.* (Ripoll, 2013: 237-239)

Es este el momento en que el desaparecido casi se persona en la escena a través de la voz de Perpetua y, cuando los dos hermanos le preguntan a Zoilo-sobrino quién es el que ha hablado por boca de la ‘santa’, este les explica que es “alguien a quien asesinaron hace muchos años” (Ripoll, 2013: 241). Entonces, Pacífico con otra de sus preguntas que desempeñan un evidente papel informativo en la gradación del progresivo rescate de lo ocultado, dice: “¿Él que está enterrado en la dehesa?” (Ripoll, 2013: 241), activando el mecanismo narrativo a través del cual ahora Zoilo-sobrino les confirma a los dos hermanos la historia (Perpetua enamorada de su padre, la delación para eliminar a su esposa –su antagonista–, el asesinato, el cuerpo en la dehesa y la expropiación), concluyendo “le prometí a mi madre recuperar la bicicleta” (Ripoll, 2013: 245). Ahora el público está consciente de que se enfrenta con un personaje extra-escénico que es el verdadero protagonista de la pieza, quien finalmente se cuenta y les cuenta a los espectadores su tragedia. En este momento el adolescente Zoilo usurpa el cuerpo de la ‘santa’ y aprovecha la proyección psicológica que esta realiza, activada por el trauma parcialmente elaborado que adquiere fuerza suficiente como para manifestarse. Así, Perpetua corporeiza al desaparecido en su propio cuerpo y con su erupción de conciencia, provocada por el retorno de lo removido, le brinda a Zoilo-tío la posibilidad de dar testimonio de lo ocurrido, de su muerte, y realiza a su pesar una

operación de recuperación de la memoria silenciada. El personaje extra-escénico y la acción de la pieza se vuelven simbólicos, como la bicicleta: representan la historia de todos los represaliados, los que yacen sin nombre y sin sepultura en una de las muchas, demasiadas, fosas comunes de España, esperando que se los rescate.

No obstante, no todo en el personaje Perpetua es psicología desgarrada y metafísica casera y en cierto momento se alude al desentierro de la víctima: Perpetua y Zoilo-sobrino pactan que a este se le devuelva por fin la bicicleta y se le autorice a desenterrar los restos de su tío. En este momento queda fijado de manera nítida otro elemento clave que había ido perfilándose gradualmente: el desbolamiento espacial, la bifurcación entre un ‘aquí’, la casa expoliada en que ahora viven Perpetua y sus hermanos, y un ‘allá’, la dehesa donde enterraron el cuerpo del represaliado, otra propiedad expropiada que remite al ‘tiempo ausente’ de la acción, al pasado que se recupera y concreta a través del mecanismo de multiplicación de los niveles cronológico y espacial. Aun así, la aparente reconciliación oculta el enésimo engaño: Perpetua no piensa permitirle a Zoilo-sobrino lo que le promete a cambio de los documentos que delatan su actuación y que la ‘santa’ quiere recuperar para evitar que ahora se publique su historia. Cuando el hombre se entera del embuste, se abalanza sobre la bicicleta, todos gritan, Perpetua delira y enumera genocidios y matanzas, Plácido coge el revólver que tienen en casa y, en una convulsa escena final, dispara involuntariamente un tiro y mata a su hermana.

La muerte del desaparecido-protagonista, que por fin se ha sacado a luz, trágica y emblemática, queda impresa en la mente del espectador, enfatizada por el contraste potente con la muerte grotesca de Perpetua: en el final se oponen el asesinato criminal y voluntario del represaliado y sus compañeros, símbolo de toda una categoría de víctimas, y la accidental muerte grotesca, acompañada por detalles cómicos, de una feroz victimaria empujada por un móvil igualmente criminal y mezquino. Es precisamente el componente grotesco y extrañante de este contraste que enfatiza con absoluta eficacia y de manera impactante la ejecución del adolescente Zoilo, emblema del desaparecido y contrafigura dramática de todos los que sufrieron la misma absurda barbarie y la misma ciega brutalidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2014): “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXXIX/2, pp. 341-369.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2008): “Los niños perdidos de Laila Ripoll: la memoria histórica al servicio de la identidad colectiva”, en Floeck, Wilfried; Herbert, Fritz; García Martínez, Ana (eds.): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim/Zürich/New York: Gerog Olms Verlag, pp. 245-258.
- ARÓSTEGUI, Julio (2007): “Generaciones y memoria (historia y recuerdo de la España colectiva)”, en Aróstegui, Julio (ed.): *España en la memoria de tres generaciones. De la esperanza a la reparación*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 26-48.
- ASSMAN, Jan (1995): “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, LXV, pp. 125-133.
- AVILÉS DIZ, Jorge (2016): “La Trilogía de la memoria: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll”, *Hispanic Research Journal*, XVII/4, pp. 339-355.
- BENNETT, Tony (2006): “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum”, en Radstone, Susannah; Hodgkin, Katharine (eds.): *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, London: Transaction Publishers, pp. 40-54.
- CARUANA, Pablo (2001): “Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde los lados sombríos”, *Primer Acto*, CCLXXXVIII, pp. 132-134.
- CARUTH, Cathy (ed.) (1995): *Trauma: Exploration in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- COLMEIRO, José (2011): “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, *452°F*, 4, pp. 17-34.
- DI GIOVENALE, Simona (2019): *La drammaturgia memorialistica ai tempi della ‘generación de los nietos’. La memoria in scena nel teatro di Laila Ripoll*, tesis doctoral defendida en la Università degli Studi di Roma Tre.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2011): “Introducción”, en Ripoll, Laila (2011a): *Santa Perpetua*, Madrid: Huerga & Fierro, pp. 11-18.
- FLOECK, Wilfried (2006): “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 185-209.
- FOX, Manuela (2006): “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 549-564.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2007): “La locura, la violencia y lo grotesco: feminidad distorsionada”, en Garnier, Emmanuelle (ed.): *Transgression et folie dans les dramaturgies hispaniques contemporaines*, Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman, pp. 47-67.

- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim /Zürich/New York: Georg Olms Verlag.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2012): “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglo XX y XXI): teoría y práctica escénica”, *Signa*, 21, pp. 13-54.
- GUZMÁN, Alison (2012a): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Tesis doctoral [online: gredos.usal.es].
- GUZMÁN, Alison (2012b): “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*, II.
- HENRÍQUEZ, José (2005): “‘Soy nieta de exiliados y esto me marca’. Entrevista a Laila Ripoll”, *Primer Acto*, CCCX, pp. 118-127.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Boston: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, XXIX/1, pp. 103-128.
- HUYSSSEN, Andreas (1995): *Twilight Memory: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London: Routledge.
- HUYSSSEN, Andreas (2003): *Present, Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- JOHNSON, Jerelyn (2009): “Remembering History in Contemporary Spanish Fiction”, *Letras Hispanas*, VI/2, pp. 28-41.
- KAYSER, Wolfgang (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Nova.
- LAMARTINA-LENS, Iride (2009): “Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll”, *El Teatro de Papel*, X, pp. 159-171.
- LANGENOHL, Andreas (2010): “Memory in Post-Authoritarian Societies”, en Erll, Astrid; Nünning, Ansgar; Young, Sara (eds.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: De Gruyter, pp. 163-172.
- ORAZI, Veronica (2017): “Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XX, pp. 251-267.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2011): “La fragilidad de la memoria: el humor como instrumento crítico para recordar la represión”, *Estreno*, II, pp. 2-6.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2013a): “Prólogo. *La Trilogía de la memoria*. Laila Ripoll”, en Ripoll, Laila (2013): *Trilogía de la memoria*, Bilbao: Artezblai, pp. 5-19.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2013b): “El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 18, pp. 77-92.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): “Notas para un panorama del teatro español actual”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 13-28.
- PRADO, África (2011): “Laila Ripoll reivindica en *Santa Perpetua* la necesidad de recuperar la memoria histórica”, *Información*, 11/11
- RAMETTA, Irene (2010): *La drammaturgia di Laila Ripoll tra memoria e grottesco*, tesis de licenciatura defendida en la Università di Pisa.

- RECK, Isabelle (2012): “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora”, *Signa*, XXI, pp. 55-84.
- RIPOLL, Laila (2011a): *Santa Perpetua*, Madrid: Huerga & Fierro.
- RIPOLL, Laila (2011b): “Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. *Santa Perpetua* y la *Trilogía fantástica*”, *Primer Acto*, CCCXXXVII, pp. 25-34.
- RIPOLL, Laila (2012): “*Atra Bilis* y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares”, en Romera Castillo, José (ed.): *Erotismo y teatro en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 23-27.
- RIPOLL, Laila (2013): *Trilogía de la memoria. Atra bilis (cuando estemos más tranquilas), Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao: Artezblai.
- RIPOLL, Laila (2015): *Santa Perpetua*, Salerno: Plectica.
- ROMERA Castillo, José (ed.) (2005): *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor.
- ROMERA Castillo, José (2019): *Dramaturgia a escena: Laila Ripoll dialogo con José Romera Castillo*, Madrid: CanalUNED, Teatro y Artes Escénicas, entrevista realizada en 22/02/2019 [online: canal.uned.es].
- ROVECCHIO ANTÓN, Laetia (2015): *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona.
- SONG, H. Rosi (2016): *Lost in Transition*, Oxford: Oxford University Press.
- TILMANS, Karin; VAN VREE, Frank; WINTER, Jay (2010): *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- TRECCA, Simone (2015): “Postfazione”, en Ripoll, Laila (2015): *Santa Perpetua*, presentación de José Manuel Mora, traducción e postfazione de Simone Trecca, Salerno: Plectica, pp. 75-86.
- TRECCA, Simone (2016a): “Introducción. Teatro y política: los escenarios de la memoria y la identidad en la España actual”, *Krypton*, VII, pp. 3-6.
- TRECCA, Simone (2016b): “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 79-94.