

Laila Ripoll, *El convoy de los 927*

Veronica ORAZI
Università degli Studi di Torino

Resumen

Análisis de la pieza *El convoy de los 927* de Laila Ripoll, que concreta de forma peculiar el especial tratamiento del tema de la Memoria y la Postmemoria. A través del estudio de la estructura de la obra y de sus rasgos característicos (creación de los personajes, ambientación, desarrollo de la acción basada en datos de archivo y estudios documentales, etc.), esta contribución destaca cómo la dramaturga, nieta de exiliados, plasma en la escena su personal visión del tema, para suscitar la reflexión del público sobre un tema incómodo, según la perspectiva social del teatro contemporáneo.

Palabras clave: Laila Ripoll, dramaturgia española contemporánea, teatro, memoria histórica, guerra civil española.

Abstract

Analysis of Laila Ripoll's play *El convoy de los 927*, which expresses a peculiar perspective on Memory and Postmemory. Through the study of the play, of its structure and characteristic features (creation of the characters, setting, development of the plot, based on archive data and documentary studies, etc.), this contribution draws out how the playwrighter, a descendant of exiled people, evokes on the stage her personal vision on the topic, to inspire a reflexion on such an uncomfortable theme, according to the social perspective of contemporary drama.

Keywords: Laila Ripoll, contemporary Spanish drama, theatre, historical memory, Spanish civil war.

El tema de la Memoria y de la Postmemoria es de absoluta complejidad y delicadeza (Hirsch, 1992-1993; 1997; 2012). Como es sabido, arranca de la repercusión de los grandes traumas en las generaciones de los hijos de sus protagonistas directos (Valverde Gefaell, 2016) y se concreta tanto en la experiencia y las narraciones de sus protagonistas y sus descendientes reales como en su ficcionalización en la literatura y demás artes. Por lo tanto, en la realidad y en la ficción, nos enfrentamos, por un lado, con la perspectiva de la Memoria transmitida por víctimas/protagonistas y, por otro lado, con el punto de vista de la Postmemoria transmitida por descendientes/testigos indirectos. Sin embargo, hay una tercera dimensión, fruto de la intersección de estos dos conjuntos, en que las figuras implicadas son al mismo tiempo expresión de la Memoria y de la Postmemoria. Pensemos, por ejemplo, en los niños robados del franquismo y de las dictaduras latinoamericanas: estas figuras, reales y/o ficcionalizadas, son al mismo

tiempo protagonistas directos (de su historia personal de víctimas) y testigos indirectos (como hijos y nietos de otras víctimas, es decir, sus padres perseguidos por el régimen dictatorial). Así pues, en este espacio, histórico y/o literarizado, se integran categorías que han vivido y viven ambas trágicas experiencias a la vez. De la misma manera algo más se puede decir a propósito de los transmisores de la Postmemoria: en general, hablamos de los descendientes –hijos o nietos– de las personas/personajes directamente implicados y, sin embargo, sería oportuno definir a estos portadores de Postmemoria como ‘los que quedan’ después de las víctimas, en quienes recae el peso del trauma, que acostumbramos a identificar con los hijos, los sobrinos, los nietos etc. No obstante, entre los que sufren las recaídas del trauma nacional y generacional producido por la existencia de víctimas y victimarios, cuya vivencia marca de manera indeleble todo un pueblo, también caben otras figuras: pensemos, por poner tan sólo un ejemplo, en las abuelas de la plaza de Mayo en Argentina o en general en cualquier persona que perdió a un hijo, un hermano, un sobrino, un nieto, un primo más pequeño, es decir, en todos los que sobrevivieron a las víctimas que las dictaduras desaparecieron.

En estas páginas, en concreto, se analizará el mecanismo posmemorial de la ficcionalización dramática, enfocado desde el prisma peculiar ofrecido por *El convoy de los 927*, una pieza de Laila Ripoll (2009) sobre los republicanos deportados al campo de concentración de Mauthausen en 1940 (Henríquez, 2008; Guzmán, 2012). Sin embargo, antes de ahondar en el estudio de la obra, es necesario subrayar que, desde la perspectiva aludida, algunos elementos desempeñan un papel fundamental a la hora de reflexionar e investigar el fenómeno de la Memoria y de la Postmemoria y sus proyecciones artístico-literarias, como por ejemplo la fiabilidad del recuerdo hipermediado, la representabilidad del dolor individual o colectivo, la utilidad y hasta la legitimidad de las escrituras posmemoriales. En todos estos aspectos, lo que predomina es la gradualidad de las declinaciones de la Postmemoria, es decir los matices que caracterizan su aparición, reconstrucción, ficcionalización y transmisión.

Al cuestionarse la fiabilidad del recuerdo hipermediado, destaca cómo la percepción y la memoria del protagonista no sean necesariamente más lúcidas, objetivas o fidedignas, debido a su implicación que podría activar mecanismos psicológicos de defensa (rechazo, remoción, atenuación, distorsión, etc.) y por consiguiente la alteración del recuerdo (como pasa con Tuso, coprotagonista de *Los niños perdidos*, de la misma autora; Amo Sánchez, 2008; Avilés Diz, 2012; Orazi, 2017). En el caso de ‘agentes de memoria no directamente implicados’, la distancia cronológica –que no emotiva, por tratarse de sujetos relacionados con los protagonistas y que reviven emocionalmente la experiencia protagonizada y contada por sus padres y abuelos–, tampoco es suficiente de por sí para volverlos más creíbles respecto a los testigos directos. Finalmente, aun el observador externo, ajeno a la tragedia vivida en primera persona por los supervivientes y de forma mediada por sus descendientes, a pesar de no compartir su experiencia existencial o emotiva, queda de todas maneras afectado y, sin embargo, puede llegar a adquirir mayor lucidez gracias al distanciamiento temporal y vivencial que le permite analizar los acontecimientos desde otro punto de vista.

Es evidente que estas visiones (la de los protagonistas, de sus descendientes, de los observadores ajenos) no son compartamentos estancos sino dimensiones en contacto, cuyos límites a veces se difuminan y hasta se borran o bien se superponen, resultando todas imprescindibles para entender una realidad tan compleja y cambiante como la Memoria y la Postmemoria, puesto que cada una de ellas aporta un componente irrenunciable, tanto en términos de recuerdo vivo, como de recuerdo hipermediado y de observación externa sin implicación vivencial directa.

De la misma manera, la representabilidad del dolor individual o colectivo de los protagonistas resulta parcialmente distanciada (por el paso del tiempo, el filtro de la memoria, los mecanismos psicológicos defensivos activados como respuesta al trauma vivido, etc.) o bien y más a menudo por concretar una representabilidad hipermediada a la hora de ser realizada por agentes de memoria no personalmente implicados. De otro modo, pero siempre debido a un mecanismo de hipermediación, la representación de que se hacen cargo los descendientes de los protagonistas resulta mediada, porque estos sujetos no se vieron directamente implicados en las vivencias traumáticas contadas, aunque la implicación de sus seres queridos recaiga sobre ellos, por la estrecha relación afectiva entre las dos partes. Finalmente, la representabilidad concretada por agentes de memoria externos (creadores, investigadores, etc.), que no han experimentado lo ocurrido en primera persona ni indirectamente (como los hijos y nietos de los protagonistas) hasta puede resultar más lúcida, precisamente gracias al distanciamiento vivencial y cronológico.

En todo caso, la fiabilidad del recuerdo y la representabilidad del dolor se declinan de forma y en grado diferentes, dependiendo del papel: a) de protagonista o sujeto implicado, b) de agentes de memoria no directamente implicados, que pueden ser 1) descendientes de los protagonistas (hijos, nietos, etc.), 2) agentes externos (autores, investigadores, etc.).

Sin embargo, la misma delicadeza del tema genera controversias sobre la utilidad o legitimidad (moral, social, política) de las escrituras posmemoriales. Sin duda es útil y legítimo y diría hasta un deber (moral, social, político) volver a recordar y reflexionar sobre tales acontecimientos, para que no caigan en el olvido o para rescatarlos de él. No será por casualidad si muy a menudo, si no constantemente, los individuos y grupos directa o indirectamente implicados (los protagonistas y sus descendientes) reivindican la rememoración, la recuperación de la memoria (y no tan sólo de ella, sino también de los restos y los cuerpos de las víctimas) para aleccionar nuestro presente y las generaciones futuras. Todo ello es necesario, para que la concienciación y la problematización del trauma y sus consecuencias logren vencer el olvido, acarreado por el paso del tiempo o propiciado por quienes quieren silenciar lo ocurrido, hasta negarlo rotundamente en las formas más exasperadas de revisionismo, para volver a escribir la historia desde una perspectiva domesticada e interesada (Armengou; Belis, 2004; Espinosa, 2005).

Debido a la complejidad y a la relevancia de lo comentado, no extraña que la literatura concentracionaria se haya desarrollado de forma significativa y variada, gracias a autores como Jorge Semprún (*El largo viaje*) o Max Aub (*Campo francés* o bien *Morir por*

cerrar los ojos, visión teatral del universo concentracionario), protagonistas directos de las historias que rememoran en sus obras, por poner tan sólo un par de ejemplos representativos del ámbito de las letras hispánicas.

El convoy de los 927 de Laila Ripoll es un testimonio más de esta ingente producción (Pérez-Rasilla, 2009; Vilches de Frutos, 2010; Pérez-Rasilla, 2013), fruto del trabajo de un ‘agente de memoria no directamente implicado’, o sea de una descendiente de víctimas (Ripoll es nieta de exiliados) que es al mismo tiempo una creadora que ficcionaliza en su obra la realidad histórica en que se inspira. La pieza –basada en el ensayo homónimo de Montserrat Armengou y Ricard Belis (2005)– nace como radioteatro, escrito para uno de los talleres de La Casa Encendida¹ de Madrid y emitido el 25 de noviembre de 2007; el año siguiente, el 23 de septiembre de 2008 (Henríquez, 2008), Boni Ortiz lo adapta para la escena y se lo estrena en el Teatro Laboral de Gijón; finalmente, el texto se edita en 2009 (Ripoll, 2009). Para valorar el impacto de la obra, hay que tener en cuenta también que, cuando se estrena el radioteatro, en 2007, “no había ni ley de Memoria Histórica, ni juez alguno que hubiera tomado la decisión de investigar y juzgar los crímenes de la Guerra Civil y del franquismo” (R.C., 2009: 55).

El ensayo de Armengou y Belis en que se inspira la dramaturga, se abre con una presentación de José Luis Rodríguez Zapatero titulada “La memoria como acto de justicia”. En ella se subraya que “es necesario rescatar la memoria de las víctimas de los regímenes antidemocráticos, del franquismo, del fascismo y del nazismo”, porque “la amnistía no debe confundirse con la amnesia, el perdón con el olvido” (Rodríguez Zapatero, 2007: 15). También los autores del estudio hacen hincapié en la injusticia del olvido, ya en los agradecimientos que encabezan el volumen (Armengou; Belis, 2007a: 13-14), y a lo largo de todo el libro: queda aclarada, pues, la cuestión de la utilidad o legitimidad (moral, social, política) de la escritura posmemorial, que se puede considerar un acto obligado que se les debe a los protagonistas de tragedias como éstas, a sus descendientes y a todo individuo, precisamente por una cuestión de justicia.

El interrogante es más bien otro, según se verá, y se concreta en la delicada relación entre los agentes de memoria externos (creadores, investigadores, etc.) y los protagonistas y sus descendientes, por incidir la rememoración en la emotividad y la afectividad. Es éste el eje central de la reflexión sintetizada en estas páginas, elaborada a partir del ejemplo que brinda el radio-teatro de Ripoll. Así pues, lo complicado de las escrituras posmemoriales, lo más complicado en palabras del director Boni Ortiz que se encargó del estreno de la pieza, recae en la recepción por parte de los hijos y nietos: es conocida, por ejemplo, la reacción crítica de algunos parientes de Galo Ramos, quien con su padre, su madre y sus hermanos subió al convoy junto con otras familias. En la entrevista que acompaña la edición del texto, aparecida en la revista de teatro *La Ratonera* (R.C., 2009: 50-56), el director hace constar que, “como *El convoy de los 927* está basado

¹ La Casa Encendida es un centro social y cultural de la Fundación MonteMadrid, con biblioteca, hemeroteca y mediateca, que ofrece un riquísimo abanico de actividades socio-culturales; cfr. https://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/lce_que_es_web.pdf.

en hechos reales, y esos protagonistas tienen descendientes, [...] el espectáculo no ha quedado al margen de la polémica” (R.C., 2009: 56).

La obra dramatiza la trágica historia de 927 republicanos, familias enteras con mujeres, niños, mayores y enfermos, todos civiles refugiados, deportados en Mauthausen en un tren que salió rumbo a la Alemania hitleriana el 20 de agosto de 1940 del campo de acogida (más bien de concentración) de Angoulême, en Francia, donde los habían instalado después que habían pasado la frontera el 28 de enero de 1939 a consecuencia de la caída de Barcelona (Armengou; Belis, 2007a). De los 927 del convoy, 437 niños y mujeres y 490 hombres (mayores, adultos y chicos desde los catorce años en adelante) tan sólo 73 volvieron con vida del campo de exterminio. El estudio de Armengou y Belis (2007a) en que Ripoll se ha basado combina investigación y testimonio; es una recolección de voces que trata de enfocar cómo han vivido esta tragedia los protagonistas. Entre ellos, hay muchos testigos que se mencionan con frecuencia y sus palabras ofrecen una perspectiva subjetiva y al mismo tiempo compartida –y por lo tanto colectiva– que emergerá en las citas directas de estos protagonistas y resultará fundamental para entender la obra de Ripoll y las dinámicas activadas por la Postmemoria, como demuestran las reacciones y la acogida reservada a la pieza por algunos representantes del testimonio posmemorial.

El convoy de los 927 cuenta la terrible experiencia de una familia: el padre enfermo, la madre y tres hijos (un chaval de quince años, una muchacha casi adolescente y un niño). El personaje que representa al hijo menor se desdobra y desempeña al mismo tiempo el papel de Ángel Mayor y de Ángel Niño; hace de narrador en el presente de la actuación escénica, cuando, adulto ya, rememora la historia que se está desarrollando en las tablas, en que también aparece cuando niño, junto con los demás deportados del convoy. Así pues, “el narrador, Ángel Mayor, juega un papel fundamental, hilvanándolo todo, contando la historia y también lo que no vemos” (R.C., 2007: 52), es un personaje-puente entre el público y la escena (R.C., 2007: 54).

La historia empieza cuando la familia pasa la frontera de Francia, en enero de 1939. Mujeres y niños son separados de hombres y muchachos: los primeros son enviados al campo de Angoulême, mientras que los demás al de Argelès-sur-Mer, donde el padre muere, sin que su mujer e hijos vuelvan a verlo. Luego, se describen las duras condiciones de vida de los refugiados, hasta cuando los alemanes invaden Francia y cierran los campos, deportando a los que estaban instalados allí. El 20 de agosto de 1940 empieza el viaje de los 927 españoles del convoy rumbo al campo nazi de Mauthausen: se cuenta el trágico itinerario y la situación deshumana de los deportados, que la mañana del 24 de agosto llegan a su destino. Entonces, los SS obligan a hombres y adolescentes a bajar y se los llevan, mientras que el convoy con mujeres y niños vuelve a emprender un interminable viaje de vuelta a España y llega a Irún el 1 de septiembre de 1940. Finalmente, cuando en abril de 1945 acaba la segunda guerra mundial, el hijo mayor, sobrevivido a los horrores del campo, vuelve a casa, vivo aunque irremediabilmente marcado por tanto horror: en el final, el personaje desdoblado que desempeña el papel de narrador y de niño afirma: “a este episodio, como a otros muchos de nuestra historia reciente, convendría ir poniéndolo en orden” (Ripoll, 2009: 77).

Lo que interesa en esta ocasión es analizar cómo Ripoll contruye el texto y también la reacción de algunos descendientes de los supervivientes del convoy frente a la ficcionalización de los acontecimientos. Estos aspectos permiten enfocar la cuestión de la legitimidad de la escritura posmemorial y su recaída en la percepción de hijos y nietos respecto al tratamiento artístico-literario de la experiencia de sus parientes directamente implicados en los hechos recreados en la escena. Lo dicho aclara que la cuestión de la oportunidad/legitimidad del empleo de estos materiales no atañe tanto a la esfera moral, social o política –por ser legítimo y hasta un deber evitar que todo esto caiga o permanezca en el olvido– sino al ámbito más hondamente humano, es decir emotivo, afectivo y psicológico. Y, sin embargo, aunque todo ello repercute en lo más íntimo y personal del individuo, la necesidad y la urgencia de rescatar de una vez el pasado de la que se ha definido la injusticia del olvido inclinan a seguir por el camino de la recuperación, aun y especialmente a través del arte y la literatura, según la función social del teatro, por lo que se refiere más en concreto a la obra que nos ocupa.

Precisamente por basarse en las entrevistas a los supervivientes (además que en documentos de archivo), algunos episodios demuestran cómo la memoria individual, al ser compartida por el grupo, se vuelve colectiva. En los recuerdos de muchos testigos, hasta relatados indirectamente por sus descendientes, emergen las mismas imágenes terribles de los mismos trágicos episodios que todos habían vivido y/o presenciado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el monólogo final en que el narrador, Ángel Mayor, describe el desfile de unas mujeres judías a la cámara de gas, que procede del libro de Galo Ramos (2002), *Sobrevivir al infierno*, (“cuyo uso fue permitido [a la hora de ficcionalizar estos datos] por su hija Beatriz”, en palabras del director Boni Ortiz; R.C., 2007: 51). Es una escena brutal en que un SS arrebató a un niño de los brazos de su madre, que iba junto con las otras, y lo estrella contra un poste hasta matarlo. La sangre y los trozos de cerebro salpican a las demás mujeres que hacían cola; la pobre joven recoge los restos de su criatura y sigue su camino hacia la muerte (Ripoll, 2009: 76). Imágenes como estas se imprimen idénticas y de manera indeleble en la memoria de los que presenciaron tanto horror, como Galo Ramos y otros testigos (Armengol; Belis, 2007: 226-227).

Sin embargo, las discrepancias entre la historia de familia-símbolo ficcionalizada en la pieza y la vivencia de la familia Ramos son significativas y permiten descartar que la obra cuente la experiencia de esta familia en concreto. Así lo demuestran de forma definitiva los resultados del cotejo de las dos ‘historias’. Tan sólo mencionaré las divergencias macroscópicas: los nombres y los componentes de la familia de ficción (5 personajes: padre y madre –anónimos, para resaltar su función simbólica–, Ramiro, Ángel y Lolita) y los de la familia Ramos (6 personas: el padre Belarmino, la madre Anselma, los hijos Manuel/Manolo, Galo, Jesús-Luis, María Luisa) son diferentes; el personaje del padre en la pieza muere poco después de llegar al campo francés de Argelès-sur-Mer, mientras que Belarmino Ramos muere en el campo de concentración de Gusen; en la pieza sólo Ramiro –uno de los hijos– sobrevive al campo de exterminio, en cambio los miembros de la familia Ramos que volvieron del campo nazi fueron los dos hermanos Manuel y Galo Ramos.

Los personajes que aparecen en escena, evidentemente, no representan a la familia Ramos, o por lo menos no sólo a ella: las palabras, los diálogos entre las figuras ficcionalizadas aprovechan a menudo las citas sacadas de las entrevistas de Armengou y Belis a muchos supervivientes del convoy, como se puede comprobar al cotejar la pieza con los datos sacados del estudio de los dos periodistas-investigadores. Por tratarse de una experiencia compartida, se puede afirmar que de una manera u otra todos vivieron la misma experiencia y que las emociones, las sensaciones, las reacciones acabaron siendo algo común a todos los protagonistas de la tragedia recordada. Aun así, la reacción de algunos descendientes de la familia Ramos después del estreno de la pieza permite entender en qué nivel hay que colocar la reflexión sobre la cuestión de la representabilidad y legitimidad de la Postmemoria.

Justo un mes después del estreno, Omar Ramos (2008), sobrino de Galo Ramos y nieto de Belarmino Ramos, publica en el diario avilesino *La Nueva España* el artículo “El espíritu de la memoria histórica”. En él afirma que “la familia Ramos está indignada por la puesta en escena de la obra de teatro *El convoy de los 927* porque pretende contar *nuestra* historia y contribuye a desfigurar un episodio trágico” (la cursiva es mía, aquí y más adelante), aludiendo a la pieza como al “peor simulacro bufo de una tragedia humana” y a los Ramos como “la familia avilesina, que *supuestamente* inspira esta farsa, que pretende pasar por un *documental* de la Memoria Histórica”; lamenta que la familia nunca “fuera consultada o entrevistada para elaborar el guión” ni se les “pidió permiso”. Luego cuenta la historia real de la familia, que difiere de la ficción teatral, e insiste: son “éstos [...] los episodios que forman parte de nuestra historia familiar, un patrimonio intangible que atesoramos en nuestra cabeza y en nuestro corazón”. Luego alega que “aquella familia rota tuvo varios narradores, el primero fue mi tío Galo Ramos, que contó su dolorosa experiencia en primera persona en *Sobrevivir al infierno*” (Ramos, 2002), un libro que “hizo su labor al denunciar un hecho que la amnesia española tenía arrumbado”. Más adelante, vuelve a lamentar que “aún no se ha hecho justicia” y recuerda el intento de la dictadura de “acabar con miles de familias enteras de exiliados españoles, *como* los Ramos”. De hecho, es precisamente en esto en donde estriba la cuestión, es decir que las familias que viajaban en el convoy de los 927 se parecían todas, por compartir la misma dramática experiencia; y, sin embargo, Omar Ramos afirma de manera contundente que “esta obra [...] sobre *nuestra familia* es una vergüenza y un camelo”. A continuación, vuelve a insistir en que nunca se “solicitó permiso a la familia para contar, tergiversar y comercializar *nuestra* intimidad”, añade que “algunos creen que la Ley de la Memoria Histórica es una patente de corso, para que los mensajeros y los oportunistas diseñen simulacros sobre estos episodios, sin el más mínimo respeto, ni reconocimiento para las víctimas. Creen que la memoria histórica es un tema monográfico” y remata diciendo que:

no se hizo esta ley [de Memoria Histórica] para proteger las conferencias, la edición de libros y las investigaciones sobre la Guerra Civil y la dictadura, sino para devolver la dignidad arrebatada, para proteger a los despojados, dar memoria a los olvidados y dignidad a sus restos. Por ello no entiendo como Laila Ripoll y Boni Ortiz se atrevieron a decir en su obra que *nuestro* abuelo Belarmino Ramos no murió en el campo de exterminio nazi de Gussen. (Ramos, 2002)

Finalmente, concluye con estas palabras: “la familia Ramos no les perdonamos [...] [a Ripoll y Boni Ortiz] su falta de rigor histórico” (Ramos, 2002). Sin embargo, y como queda dicho, en su ensayo, Armengou y Belis mencionan también a muchos otros testigos, como Juan Paredes por ejemplo, otro superviviente entrevistado, cuyas afirmaciones se citan a menudo en la pieza, junto con las de otros que viajaban en el convoy, incluso los Ramos, y que acaban coincidiendo con frecuencia. Las afirmaciones de Omar Ramos permiten valorar la reacción individual y emotiva frente a la ficcionalización del acontecimiento, puesto que el objetivo de la pieza no es dramatizar la historia concreta de los Ramos, sino reflejar la imagen de una familia-símbolo, síntesis literarizada de muchas familias de víctimas.

La respuesta no se hace esperar. El 23 y el 27 de octubre aparecen en el mismo diario dos artículos más. S.F. firma el primero, “Polémica por el montaje *El convoy de los 927*. Boni Ortiz: me duele que la obra no guste a los Ramos, pero seguirá”. En él se relata que “Boni Ortiz, director y responsable de la adaptación de *El convoy de los 927*, la obra de teatro que parte de la familia de Galo Ramos quiere suspender judicialmente, lamentó ayer ‘no haber dado con el gusto de ellos [de los herederos]’. Me sabe mal que no les haya gustado lo que hicimos” (S.F., 2008). S.F. hace constar que

el director [...] expresó [...] su sorpresa ante la decisión de parte de la familia Ramos de actuar judicialmente contra el espectáculo [...]. “Contamos con todos los permisos, tanto de los autores del documental (emitido por TV3) como del libro de investigación. Asimismo, contamos con el permiso de Laila Ripoll [...] y la historia que ponemos en escena está basada en los testimonios recogidos por los investigadores”. (S.F., 2008)

El artículo sigue citando las palabras del director, para enfatizar su incredulidad frente a la reacción de algunos descendientes de los Ramos:

la obra puede o no puede gustar a la crítica, eso me da igual, pero me duele que no les haya gustado a ellos. Me embarqué en esta historia únicamente por el significado político que hay detrás de ella. La función se basa en un texto que escribió Laila Ripoll [...]. No es la vida de nadie en concreto, el espectáculo está al servicio de la historia. Hice esto por un interés eminentemente político: se trata de denunciar años de represión. (S.F., 2008)

Cuatro días después, Boni Ortiz y su colaboradora Mar Pérez (2008) publican el artículo “Las razones de *El convoy de los 927* – La obra de teatro sobre las víctimas españolas de Mauthausen se gestó sin afán de polémica”, para aclarar su posición y actuación. En él explican que

el trabajo de Laila Ripoll consiste en ‘tomar las palabras’ de los participantes en la investigación de Montse Armengou y Ricard Belis, y con ellas construir la historia de la familia protagonista de esta tragedia colectiva. [...] La función de *El convoy de los 927* es la historia de una tragedia colectiva corporeizada en una familia imaginaria, con personajes recreados a partir de situaciones vividas colectivamente y que hablan con las palabras de todos los supervivientes, como se puede comprobar con facilidad. Además, esta es la naturaleza del teatro: la recreación de situaciones vividas por personajes imaginados, con el propósito de reflexionar colectivamente. (Ortiz; Pérez, 2008)

Y termina: “La familia protagonista de *El convoy de los 927* no es la familia Ramos, ni nosotros hemos dicho que lo fuera”. Y, de hecho, en general “la puesta en escena [...] fue entendida en su propósito de servir al conocimiento de una tragedia olvidada, como tantas de nuestra reciente historia” (Ortiz; Pérez, 2008).

En conclusión, de lo expuesto se infiere lo real y concreto de las reflexiones teóricas que encabezan estas páginas. La coincidencia de los recuerdos de los protagonistas –los supervivientes entrevistados cuya historia se ficcionaliza en la pieza– reafirma su fiabilidad y el hecho de que las experiencias individuales compartidas con otros protagonistas transforman el recuerdo del trauma subjetivo en algo colectivo, debido al fuerte impacto emotivo de aquél y de la trágica huella indeleble que el mismo trauma produce en las víctimas que lo han sufrido. Tal herencia la recogen agentes de memoria no directamente implicados, o sea los descendientes y los creadores-investigadores, que tratan de evitar que caiga en el olvido o de rescatarla de él. La diferencia fundamental entre estas dos categorías estriba en la reacción emotiva, que puede resultar muy difícil de manejar y hasta involuntariamente distorsionante en los descendientes de las víctimas, debido a su honda implicación emotiva. Sin embargo, las tres perspectivas (de las víctimas, de sus descendientes, de los observadores ajenos) son dimensiones complementarias y en absoluto no excluyentes, sino todas irrenunciables a la hora de entender una realidad tan compleja y cambiante como la Memoria y la Postmemoria, puesto que cada una de ellas concreta el recuerdo vivo, el recuerdo hipermediado y la observación externa, respectivamente. Otra cuestión es la representabilidad del recuerdo individual y/o colectivo, que a menudo es realizada de forma hipermediada por agentes de memoria no personalmente implicados (descendientes o agentes de memoria externos). Finalmente, y según se vio, la delicadeza del tema suscita controversias sobre la legitimidad (moral, social, política) de las escrituras posmemoriales, que sin embargo son imprescindibles, por útiles y legítimas (desde un punto de vista moral, social y político), para volver a recordar, poder reflexionar y salvaguardar la Memoria y la Postmemoria.

En el caso de *El convoy de los 927*, creación literarizada de una familia-símbolo que remite a la experiencia colectiva de un acontecimiento histórico trágico y traumático, la pieza concreta un ejemplo de tratamiento del tema especialmente sugerente, por ser obra de una agente de memoria externa, de una creadora que ficcionaliza datos y elementos reales, que es al mismo tiempo una descendiente de víctimas; porque, como la misma Laila Ripoll ha afirmado, “soy nieta de exiliados y eso marca” (Henríquez, 2005).

BIBLIOGRAFÍA

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2008): “Los niños perdidos de Laila Ripoll. La memoria histórica al servicio de la identidad colectiva”, en Floeck, Wilfried; Fritz, Herbert; García Martínez, Ana (eds.): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, pp. 246-258.
- ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard (2004): *Las fosas de silencio*, Barcelona: Plaza&Janés.
- ARMENGOU, Montserrat; BELIS, Ricard (2007): *El convoy de los 927*, prólogo de José Luis Zapatero, traducción de Carles Mercadal, Barcelona: Plaza & Janés, 2005 [*El comboi dels 927*]; luego Barcelona: Random House Mondadori, 2007 y Barcelona: DeBolsillo (se cita por esta ed.); a partir de su estudio, los autores idearon un documental, *El comboi dels 927*, producido por Televisión Catalunya y emitido por TV3, edición en DVD, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006.
- AVILÉS DIZ, Jorge (2012): “Los desvanes de la memoria: *Los niños perdidos* de Laila Ripoll”, *Letras femeninas*, 38, 2, pp. 243-261.
- BASSA, David; RIBÓ, Jordi (2002): *Memòria de l'infern. Els supervivents catalans dels camps nazis*, Barcelona: Edicions 62.
- BERMEJO, Benito (2002): *Francesc Boix, el fotògraf de Mauthausen*, Barcelona: La Magrana.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (1999): *L'exil des républicaines espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco*, Paris: Albin Michel.
- ESPINOSA, Francisco (2005): *El fenómeno revisionista o el fantasma de la derecha española*, Badajoz: Los Libros del Oeste.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2018): “Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo”, *Signa*, 27, pp. 393-418.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2014): “La voz de los colectivos represaliados en la obra teatral de Laila Ripoll”, ponencia leída en el Congreso Internacional *Itinéraires et production des dramaturges et cinéastes espagnols (1990-2014)*, Paris: Université Sorbonne Nouvelle-Paris3.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel (2018): “Represión franquista y reparación moral en el teatro de Laila Ripoll”, *Signa*, 27, pp. 439-467.
- GUZMÁN, Alison (2012): “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua*”, *Don Galán*, 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4&pag=3.
- HENRÍQUEZ, José (2005): “Entrevista con Laila Ripoll. ‘Soy nieta de exiliados y eso marca’”, *Primer Acto*, 310, pp. 118-127.
- HENRÍQUEZ, José (2008): “*El convoy de los 927*”, *Primer Acto*, 325, 180-181.
- HIRSCH, Marianne (1992-1993): “Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse*, 15, 2, pp. 3-29.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.

- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- LE CAËR, Paul; SHEPPARD, Bob (2003): *Un nom entré dans l'histoire: Mauthausen*, Bayeux: Heimdal.
- LÉGER, Alain (2000): *Les indésirables. L'histoire oubliée des Espagnols en Pays Charantais*, Paris: Le Croît vif. Collections Documentaires.
- LUENGO, Óscar (2003): *La colina de la muerte*, Bilbao, s.e.
- MARSALEK, Hans (1998): *Mauthausen*, Wien: Österreichische Lagergemeinschaft Mauthausen.
- MASSAGUER, Lope (1997): *Mauthausen, fin de trayecto*, Madrid: Fundación de Estudios Libertarios, Anselmo Lorenzo.
- MOLINER, Jordi (2000): *Un grup de joves espanyols al camp de Mauthausen: el Kommando Poschacher*, Barcelona, UAB.
- MURIAS CERRACEDO, Rosana (2017): "Recuperando la memoria. Dos propuestas: *El triángulo azul* de Laila Ripoll y Mariano Llorente y *Ligeros de equipaje* de Jesús Arbués", en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 398-407.
- ORAZI, Veronica (2017): "Memoria storica e teatro contemporaneo: *Los niños perdidos* di Laila Ripoll", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 20, pp. 251-267.
- ORTIZ, Boni; PÉREZ, Mar (2008): "Las razones de *El convoy de los 927* - La obra de teatro sobre las víctimas españolas de Mauthausen se gestó sin afán de polémica", *La Nueva España*, 27 de octubre, <https://www.lne.es/aviles/2008/10/27/razones-convoy-927-n-obra-teatro-victimas-espanolas-mauthausen-gesto-afan-polemica/689717.html>.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2009): "La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición: la generación de 1982", *Anales de Literatura Española*, 21, pp. 143-160.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2013): "El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 8, pp. 77-89.
- QUINTANA, Lluís (2004): *Més enllà de tot càstig. Reflexions sobre la transició democràtica*, Barcelona: Icària.
- RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude (1993): *Odysée pour la liberté. Les camps des prisonniers espagnols 1939-1945*, Paris: Denoël.
- RAMOS, Galo (2002): *Sobrevivir al infierno. Memorias de una víctima del nazismo*, Avilés: Nardo Villaboy.
- RAMOS, Omar (2008): "El espíritu de la memoria histórica", *La Nueva España*, Avilés, 23 de octubre, <https://www.lne.es/aviles/2008/10/23/espiritu-memoria-historica/688328.html>.
- R.C. (2009): "Entrevista con Boni Ortiz, director de *El convoy de los 927*. Una tragedia olvidada", entrevista no firmada, *La Ratonera*, 25, pp. 50-56.
- RIPOLL, Laila (2009): "El convoy de los 927", *La Ratonera*, 25, pp. 57-78.
- RODRÍGUEZ ZAPATERO, José Luis (2007): "La memoria como acto de justicia", en Armengou, Montserrat; Belis, Ricard (eds.): *El convoy de los 927*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 15-16.

- ROIG, Montserrat (1977): *Els catalans als camps nazis*, Barcelona: Edicions 62.
- ROS AGUDO, Miguel (2002): *La guerra secreta de Franco (1939-1945)*, Barcelona: Crítica.
- S.F. (2008): “Polémica por el montaje *El convoy de los 927*. Boni Ortiz: me duele que la obra no guste a los Ramos, pero seguirá”, *La Nueva España*, 23 de octubre, <https://www.lne.es/aviles/2008/10/23/boni-ortiz-duele-obra-guste-ramos-seguira/688327.html>.
- TORAN, Rosa (2002a): *Vida i mort dels republicans als camps nazis*, Barcelona: Proa.
- TORAN, Rosa (2002b): *Mauthausen. Crònica gràfica d'un camp de concentració*, Barcelona: Museu d'Història de Catalunya-Viena Edicions.
- VALVERDE GEFAELL, Clara (2016): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*, Barcelona: Icària.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca (2010): “Entre tumbas, desvanes y tejados: espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo”, en Ripoll, Laila: *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK, pp. 9-29.
- WINGEATE PIKE, David (2003): *Espanoles en el Holocausto. Vida y muerte de los republicanos en Mauthausen*, Barcelona: Debate.