

# De bicicletas roñosas y pianos desafinados – Los objetos testimoniales en el teatro actual sobre la guerra civil y el franquismo

Theresa Viefhaus  
Universität Münster 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.92013>

Recibido: 19 de octubre de 2023 • Aceptado: 16 de abril de 2024

**ES Resumen:** Partiendo del concepto de posmemoria (Marianne Hirsch) y algunos estudios sobre memorias materiales de la violencia política del siglo XX en España y América Latina, el presente artículo aborda el papel de los objetos testimoniales en la transmisión generacional del trauma de la guerra civil española y de la dictadura franquista. En concreto, se examina cuáles son las formas y funciones de las antiguas pertenencias de los testigos en el teatro de la memoria. Centrándose, de modo ejemplar, en las obras *Bagaje* (1983), de Jerónimo López Mozo; *Santa Perpetua* (2010), de Laila Ripoll; y *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco, el estudio explora las diversas posibilidades que tiene el teatro para poner en escena estos objetos o, al contrario, para marcar su ausencia o su estado latente. Asimismo, el análisis pone de relieve el potencial de los objetos testimoniales para poner en marcha trabajos de la memoria, afectar a los personajes, así como para influir en la acción, el tiempo y el espacio dramáticos.

**Palabras clave:** teatro, posmemoria, objeto testimonial, trauma, identidad, *Bagaje*, *Santa Perpetua*, *La armonía del silencio*

## ENG Of Rusty Bicycles and Out-of-Tune Pianos – Testimonial Objects in Contemporary Plays about the Spanish Civil War and the Francoist Dictatorship

**Abstract:** Drawing on Marianne Hirsch's concept of postmemory and a selection of studies on material memories of the 20th century political violence in Spain and Latin America, this article is interested in the role of testimonial objects in the intergenerational transmission of trauma caused by the Spanish Civil War and the Francoist Dictatorship. In particular, it examines the forms and functions of the witnesses' former belongings in the theatre of memory. By focusing on three plays – *Bagaje* (1983) by Jerónimo López Mozo; *Santa Perpetua* (2010) by Laila Ripoll; and *La armonía del silencio* (2016) by Lola Blasco – the study explores theatre's diverse possibilities to stage testimonial objects or, on the contrary, to mark their absence or latent state. The analysis also aims to delineate the potential of these objects to trigger acts of memory, affect the characters as well as influence dramatic action, time and space.

**Keywords:** theatre, postmemory, testimonial object, trauma, identity, *Bagaje*, *Santa Perpetua*, *La armonía del silencio*

**Sumario:** 0. Introducción. 1. Los objetos de la posmemoria en el contexto español. 2. Los objetos testimoniales en el teatro sobre la guerra civil y el franquismo. 2.1. Jerónimo López Mozo: *Bagaje* (1983). 2.2. Laila Ripoll: *Santa Perpetua* (2010). 2.3. Lola Blasco: *La armonía del silencio* (2016). 3. Conclusiones. Bibliografía

**Cómo citar:** Viefhaus, T. (2024). "De bicicletas roñosas y pianos desafinados – Los objetos testimoniales en el teatro actual sobre la guerra civil y el franquismo", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 5-12.

## O. Introducción

Durante las últimas décadas, la memoria colectiva de la guerra civil ha experimentado un cambio decisivo: puesto que apenas quedan testigos de aquella época, puede constatarse, como asegura Jan Assmann, que se está completando la transición de la memoria comunicativa a la memoria cultural [1988: 10-16]. Es decir, la memoria colectiva de la guerra ya no se produce en la interacción directa entre los testigos y sus descendientes, sino que se conserva mediante objetivaciones culturales, como textos, imágenes u obras de arte. Pero, ¿qué significa la ausencia de los testigos de la guerra para los hijos y nietos, muchos de los cuales crecieron con los relatos de sus antepasados? ¿De qué se nutre su conocimiento del acontecimiento traumático, cuando ya no puede haber comunicación directa con los testigos?

Para encontrar respuestas a estas preguntas, es conveniente aplicar el concepto de posmemoria, introducido a finales de los años 1990 por Marianne Hirsch y que ella define como “la experiencia de aquellos que han crecido dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias son desalojadas por las historias de la generación anterior formada por acontecimientos traumáticos que no pueden ser entendidos ni recreados.” [2021b: 48] Según la investigadora rumana, la posmemoria supone un acto de imaginación, creación y proyección [Hirsch 2021a: 13]; proceso en el que cobran importancia las fuentes materiales —fotografías, diarios, cartas u objetos personales de los testigos— que constituyen la herencia familiar. Es a través de este conocimiento materializado que los miembros de la posgeneración conectan con la experiencia traumática de sus antepasados. En su libro *La Generación de la posmemoria*, Hirsch examina varios objetos testimoniales heredados por los descendientes de las víctimas del Holocausto, entre ellos, un libro de recetas escrito por un grupo de mujeres en el gueto de Terezín. Su cuidadoso análisis revela que los objetos testimoniales suelen desempeñar una doble función:

Dichos “objetos testimoniales” transportan huellas de la memoria de ese pasado, aunque también encarnan su proceso de transmisión. Son testimonio de los contextos históricos y de la vida diaria de la época en que fueron producidos, pero también muestran cómo transmiten los objetos materiales las huellas de la memoria a la generación siguiente. [Hirsch 2021a: 225]

Por consiguiente, los objetos testimoniales sirven tanto para establecer un vínculo con el pasado como para reconstruir las circunstancias de su producción y transmisión.

### 1. Los objetos de la posmemoria en el contexto español

Originado en los estudios del Holocausto, el concepto de posmemoria ya ha sido aplicado frecuentemente

al caso español.<sup>1</sup> Sin embargo, son escasos los estudios que abordan el papel de los objetos testimoniales de la guerra civil y del franquismo en los procesos de posmemoria. Una valiosa contribución a este asunto la ha aportado la revista *Kamchatka* gracias a un monográfico sobre “La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo” (2021). Su coordinadora, María Rosón Villena, explica el doble sentido del título subrayando que “los objetos no solo son importantísimos detonadores de emociones y memorias, también [...] acuerpan [la memoria]. Y, de hecho, su fisicidad trae de forma inmediata el pasado al presente y en su propia fisicidad tienen memoria” [2021: 8]. Es decir, por un lado, los objetos pueden desencadenar procesos de memoria y, por el otro, ellos mismos tienen memoria en el sentido de que llevan las marcas de los acontecimientos de los que fueron testigos. Igual que Hirsch, Rosón destaca el potencial particular de las fotografías considerándolas “extraños objetos, a menudo fantasmagóricos, que siempre señalan un tiempo pasado [...] y que tienen la hermosa capacidad para que a través de ellos podamos hablar del presente” [2021: 7].<sup>2</sup>

En un artículo sobre la memoria material de la desaparición forzada en Argentina Teresa Basile distingue tres tipos de objetos que cobran importancia en los procesos de memoria:

el *objeto testimonio* que funciona como un código verificativo cuya primera intención consiste en certificar el acontecimiento; el *objeto memoria* que despliega un trabajo con la memoria de tipo reflexivo-interpretativo y/o elaborativo, y el *objeto emblema* que se presenta y actúa en las marchas, en las conmemoraciones, en los juicios, en las protestas y demandas articuladas en las luchas por la memoria, verdad y justicia. [Basile 2020: 320; énfasis original]

La primera función la desempeñan, según la investigadora, los miles de zapatos acumulados en el campo de concentración de Auschwitz.<sup>3</sup> Privado de cualquier uso práctico, el calzado amontonado atestigua la maquinaria devastadora del genocidio nazi. Observa Basile que “el modo de significar de estos objetos articula la presencia con la ausencia, la vida y la muerte, las exhibe al mismo tiempo, imbricadas entre sí y en cada zapato vemos el pie que falta” [2020: 322]. La función de “objeto memoria” la atribuye a una serie de objetos reunidos en la muestra “(Sobre)VIDAS”, que se realizó en 2010 en el Espacio para la Memoria La Perla (Argentina). Los objetos expuestos —pertenencias antiguas de los prisioneros del mencionado centro clandestino de detención— por un lado, transmitían una impresión de la vida en reclusión y, por el otro, ponían en marcha un trabajo de la memoria profundo por parte de los descendientes de los reclusos [Basile 2020: 326-328]. La función de “objeto emblema” la asumen, por último, los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, ya que

<sup>1</sup> Véanse, por ejemplo, Quílez Esteve 2014; Valverde Gefaell 2014; Faber 2015; Quílez Esteve/Rueda Laffond (eds.) 2017; Trecca (coord.) 2019; Mahlke/Reinstädler/Spiller (eds.) 2020.

<sup>2</sup> Las fotografías familiares han cobrado gran importancia en muchas obras sobre la guerra civil y la dictadura escritas a partir de los años 1980. Un ejemplo paradigmático es *El álbum familiar* (1982), de José Luis Alonso de Santos.

<sup>3</sup> Sobre los zapatos de Auschwitz como objeto postcatástrofe véase también Perassi 2020: 264-266.

se han convertido en un signo distintivo de las conmemoraciones a los hijos desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina [Basile 2020: 331-333]. Como se verá más adelante, para el análisis de los textos dramáticos han resultado especialmente fructíferos los conceptos de “objeto testimonio” y “objeto memoria”.

## 2. Los objetos testimoniales en el teatro sobre la guerra civil y el franquismo

El siguiente análisis parte de una observación que se aplica a numerosas obras del teatro de la memoria. En ellas suelen aparecer objetos que superan la función de mero *atrezzo*, ya que pierden su utilidad original y adquieren un valor emocional que afecta a ciertos personajes. A menudo, estos objetos tienen también efectos decisivos en la acción, el espacio y el tiempo dramáticos. En lo que sigue, se comprobará —y, donde sea necesario, se precisará— esta hipótesis al estudiar una selección de tres obras del teatro de la memoria: *Bagaje* (1983), de Jerónimo López Mozo; *Santa Perpetua* (2010), de Laila Ripoll; y *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco.<sup>4</sup> En concreto, se analizará qué funciones desempeñan los objetos personales en las obras y cómo se plasman dramática y dramáticamente.

### 2.1. Jerónimo López Mozo: *Bagaje* (1983)

En el caso de *Bagaje* (1983) es el decorado entero que se convierte en un protagonista de la obra. Se trata de un almacén en el que se amontonan bultos de diferentes formas y tamaños. Al estar todos embalados en papel o arpillera recuerdan las obras del artista Christo, en las que se inspiró el autor:<sup>5</sup> “Numerosos artistas plásticos me sugirieron detalles escenográficos muy concretos. A la obra realizada por el búlgaro Christo entre 1958 y 1965 debo la idea de envolver los objetos con el propósito de proponer al espectador un rico juego de insinuaciones” [López Mozo 1988a: 6].<sup>6</sup> El protagonismo que el autor asigna al decorado se percibe ya en la primera acotación de la obra, en la cual se pormenoriza el espacio escénico:

*Almacén grande y viejo de muros espesos y deslucidos que se pierden fuera del escenario. [...] A excepción de algunos cuadros que penden de los muros del almacén y de los restos de los tabiques derribados –cuadros que alguien ha vuelto para ocultar lo que hay pintado en ellos–, cuanto hay en el local está cuidadosamente empaquetado.*

*Llama la atención por su considerable tamaño lo que, bajo la envoltura, tiene la apariencia de*

*efigie ecuestre apeada de su pedestal. Si el almacén fuera el estudio de un escultor podría decirse que nos hallamos ante un bloque de material a medio labrar en el que el artista trata de representar a un jinete erguido en tono clásico de reposo y majestad, cuyo rostro, a juzgar por las severas aristas que empiezan a definirle, será duro y enérgico.*

*Los demás bultos ocupan buena parte del almacén. Solo el espacio central aparece despejado. Sin que ninguno alcance las proporciones de la estatua, los hay de los tamaños más diversos. En algunos, las modestas envolturas – harpillera, papel de embalar y de periódico sujetos con cinta adhesiva y puro cordel– borran las formas de los objetos, pero son numerosos los que conservan su identidad, sobre todo cuando se trata de algo tan cotidiano como un sillón o un armario. [López Mozo 1988b: 16; énfasis original]*

Las descripciones detalladas de la escenografía no solo sitúan al lector directamente en el acontecimiento dramático, sino que también proporcionan valiosas instrucciones para una posible puesta en escena de la obra. A medida que avanza la acción, los jóvenes protagonistas, Enrique y Teresa, van desembalando los bultos que contienen objetos de su pasado, entre ellos, un barco de madera, muñecos y un libro de Primera Comunión. Una vez desenvueltos, los juguetes asumen la función de “objetos memoria”, ya que evocan recuerdos de su infancia. De este modo, en la obra se amalgaman continuamente el presente y el pasado de los protagonistas. Lleno de recuerdos no activados, el almacén encarna una dimensión de la memoria que Aleida Assmann ha denominado memoria almacenada:<sup>7</sup> una memoria inhabitada que no está vinculada a ningún individuo o grupo [Assmann, A. 2009: 133-136]. Efectivamente, los bultos no asumen ningún valor personal o afectivo para los personajes hasta que ellos mismos los desembalan: de esta manera se transforman en memoria funcional. Esta última es, según la investigadora alemana, habitada, puesto que genera sentido para quienes se apropian de ella [Assmann, A. 2009: 133-136]. Los recuerdos fragmentarios evocados por los “objetos memoria” apuntan a una infancia traumática. Señala Enrique que creció en una sociedad dominada por el nacionalcatolicismo: “Me enseñaron a dar gracias a Dios por haberme hecho español, porque España era, por entonces, una unidad de destino en lo universal y estaba llamada a poner orden en el mundo” [López Mozo 1988b: 24]. Al revivir el día de su boda, Teresa, por su parte, comenta que sufrió una educación muy restrictiva en casa: “Están

<sup>4</sup> Como se ha indicado arriba, la lista de obras que merecerían ser analizadas desde la óptica de los objetos testimoniales es extensa. Figurarían en ella, por ejemplo, *La frontera* (2003), de Laila Ripoll; *NN12* (2008), de Gracia Morales; *Donde el bosque se espesa* (2017), de Mariano Llorente y Laila Ripoll, así como *Vidas enterradas* (2019), de autoría colectiva.

<sup>5</sup> Sobre el papel del artista en la dramaturgia de López Mozo y, en particular, en *Bagaje* véase Doll 2008.

<sup>6</sup> Otro ejemplo más reciente de las tablas españolas en el cual los objetos en el escenario se encuentran cubiertos —aunque en este caso de una enorme lámina de plástico— es *Hidden*, espectáculo de danza de la artista barcelonesa Lali Ayguadé que versa sobre el tema de la identidad. Según los creadores, la obra “hace una mirada a aquellas cosas que nos definen, pero que —con el tiempo— han quedado tapadas bajo el velo del inconsciente. Reflexiona con la idea de que nuestro presente difumina el pasado. En cómo la vida, que no se detiene y nos empuja sin tregua, a lo largo de su camino deja un rastro de recuerdos. Y en cómo estos recuerdos se apilan entre los pliegues del cerebro, como lo hace el polvo debajo de los muebles. Y quedan en la sombra, escondidos bajo un tul artificial, de sueño, de ilusión subjetiva. Porque el pasado es pasado, y el presente lo distorsiona” [Lali Ayguadé Company].

<sup>7</sup> La traducción al español de los términos alemanes *Speichergedächtnis* y *Funktionsgedächtnis* proceden de Saban 2020: 23.

tejiendo una red a nuestro alrededor y nos van encerrando en ella, como a mí me ha atrapado mamá en este ridículo vestido” [López Mozo 1988b: 49].

En la segunda escena hacen su aparición en el escenario los padres difuntos de los protagonistas “*auxiliados por maniqués que les reproducen con asombrosa fidelidad*” [López Mozo 1988b: 31; énfasis original]. En adelante, los hijos presencian los acontecimientos traumáticos de la posguerra, durante la cual sus padres —por ser partidarios de la República— sufren la rígida represión de los vencedores, encarnados en la obra por el personaje de Billy. En tanto que personificación del opresor, este personaje alude al conocido torturador franquista Antonio González Pacheco, alias Billy el Niño.<sup>8</sup> La continua amenaza y la presión política impuestas por los opresores finalmente lleva a los padres a someterse al poder y a traicionar a sus camaradas republicanos, con lo cual se convierten también en victimarios. Al conocer estos hechos, Teresa y Enrique comprenden que su trauma arraiga en un pasado anterior a su nacimiento. El estrecho vínculo entre el trauma de los hijos y el de sus padres es clave para entender el significado de los maniqués que acompañan a los progenitores. Según John Gabriele, “los maniqués, como los bultos de juguetes de la infancia de los dos y la confluencia de pasado y presente, son proyecciones [...] de lo que llevan dentro Teresa y Enrique” [2005: 90-91]. Tal como sugiere el título de la obra, los bultos en el almacén ilustran el bagaje pesado que los padres han transmitido a sus hijos. Según Clara Valverde Gefaell, los sobrevivientes de acontecimientos traumáticos “dan a los hijos, inconscientemente, tareas para llevar a cabo, tareas como hacer el duelo, vengarse y reparar el dolor, la humillación y la impotencia; tareas que son una carga inconsciente para los hijos” [2014: 35]. En efecto, la herencia supone un obstáculo para los protagonistas, según deja ver el comentario de Enrique al ver los bultos: “No podemos cargar con tantas cosas. Pesan demasiado. Son un estorbo” [López Mozo 1988b: 26]. El enorme peso de la experiencia traumática heredada se hace especialmente evidente en la última acotación de la obra, que reza:

*(Los jóvenes se acercan a la mesa. Cargan sobre sus espaldas, a manera de mochilas, los maniqués de los padres. [...] Pasan luego bajo los cierres y ascienden con dificultad la rampa, agobiados por el peso. Sus siluetas se recortan contra la luz que atraviesa las vidrieras e inundada, cegando a los que quedan en él, el almacén).* [López Mozo 1988b: 162; énfasis original]

Mientras que al principio de la obra no hay salida del almacén, es después del doloroso acto de rememoración que los protagonistas consiguen escapar. Pero la reconstrucción del pasado conflictivo los ha cambiado, puesto que han descubierto la verdad sobre sus padres y han asumido la memoria traumática

heredada. *Bagaje* plantea, por tanto, la necesidad de la memoria, aunque muchas veces dolorosa y agobiante, para construir la propia identidad y superar el trauma posgeneracional; mensaje que se condensa en las siguientes palabras del Guarda, un personaje misterioso que gestiona el almacén: “¿Por qué tanto empeño en sacar las raíces del suelo? Los árboles no pueden vivir fuera del bosque en que nacieron” [López Mozo 1988b: 57]. El protagonismo explícito que adquiere el decorado en la obra la convierte, además, en un metadiscursivo sobre el papel de los objetos personales en los procesos de posmemoria. Cabe recordar también que esta obra explora los mecanismos de la transmisión generacional del trauma en una época en la que la investigación sobre este tema aún no estaba muy avanzada.

## 2.2. Laila Ripoll: *Santa Perpetua* (2010)

Una bicicleta y un altavoz son los objetos que sobresalen en *Santa Perpetua* (2010), de Laila Ripoll. El primero de los dos, descrito en una acotación como “*una bicicleta vieja, muy vieja, roñosa, oxidada, con la cadena fuera y con la palabra Zoilo escrita en la barra con pintura verde*” [Ripoll 2010: 86; énfasis original], es el objetivo de una larga búsqueda del joven protagonista Zoilo. Este se ha presentado ya varias veces en la casa de la vieja Perpetua, puesto que ella tiene la bicicleta en su posesión. El personaje de la anciana es un producto evidente de la estética grotesca de la autora,<sup>9</sup> ya que su aspecto físico y su vestimenta le dan “cierta apariencia fantasmal” [Avilés Diz 2016: 348]. Durante la guerra, Perpetua denunció a la madre del joven por leer “escritos revolucionarios” [Ripoll 2010: 83], cuando de hecho se trataba de la novela *Anna Karenina* del escritor ruso León Tolstói. El verdadero motivo de la traición, sin embargo, no era político sino sentimental: enamorada del padre de Zoilo, Perpetua quería deshacerse de su competidora. Cuando esta logra escapar de la mano de los falangistas, asesinan a su hermano, Zoilo-tío, mientras que la traidora se queda con las propiedades de la familia. Entre ellas se encuentra también la bicicleta, según recuerda Perpetua en un momento clave, en el que habla con la voz del difunto Zoilo-tío: “Se llevan en el camión una bicicleta en la que pone ‘Zoilo’ escrito con pintura verde, como trofeo” [Ripoll 2010: 71].

Aunque los vencedores habían robado todas las posesiones de la familia, el esfuerzo del joven Zoilo se centra únicamente en la recuperación de la vieja bicicleta, cuya disfuncionalidad es evidente. De ahí que uno de los hermanos de Perpetua pregunte: “Qué obsesión tiene este hombre con la puñetera bicicleta. Dígame para qué quiere ese trasto roñoso que ya no debe ni funcionar” [Ripoll 2010: 65]. La respuesta se la ofrece Zoilo poco más tarde diciendo “Le prometí a mi madre recuperar la bicicleta, ya que sabíamos que nunca nos dejarían recuperar el cuerpo, y a eso he venido” [Ripoll 2010: 76].<sup>10</sup> Ante la ausencia del

<sup>8</sup> Según Doll, López Mozo alude con este personaje a los detectives representados en varias obras del artista Eduardo Arroyo. Constata la investigadora: “Billy manifiesta la presencia constante de la interrogación, la vigilancia y la denuncia, siendo así representante claro del régimen franquista después de la Guerra Civil” [Doll 2008: 147].

<sup>9</sup> Para un análisis exhaustivo de la estética grotesca de la dramaturga véase Reck 2012.

<sup>10</sup> Esta frase puede leerse como una referencia intertextual a *Pedro Páramo* (1953) del autor mexicano Juan Rulfo, texto conocido por la autora, puesto que lo mencionó en una conferencia [Ripoll 2012: 23]. La novela cuenta la historia de Juan Preciado, que promete a su madre en su lecho de muerte que visitará el pueblo de Comala para buscar a su padre. El principio de la novela reza:

cuerpo, a la bicicleta se vincula la esperanza de llenar el vacío dejado por Zoilo-tío. Por lo tanto, acierta Veronica Orazi en constatar que “[e]l desaparecido [...] es un personaje extra-escénico cuya presencia se materializa gracias al objeto-bicicleta, que le brinda la fisicidad que él no tiene” [2021: 140]. En este sentido, puede atribuirse a la bicicleta una función protésica, que Basile describe en el ya mencionado artículo recurriendo a la figura de la prótesis derrideana: “La prótesis supone un tropo capaz de articular a un mismo tiempo la doble instancia de la ausencia y la presencia. La prótesis es aquello que se coloca en el lugar vacío para llenarlo, pero que en ese mismo instante exhibe el hueco” [2020: 322]. En la bicicleta coinciden, por tanto, tres funciones: es “objeto testimonio” en tanto que prueba del crimen cometido por los vencedores; es “objeto memoria”, ya que Zoilo le dota de una gran carga emocional y, por último, es “objeto prótesis” cuya presencia física indica la ausencia del desaparecido, pero que, evidentemente, no es capaz de deshacer el crimen.

El segundo objeto en cuestión, el viejo altavoz, es un fenómeno concomitante al protagonista, ya que hace su aparición en el escenario al mismo tiempo que este [Ripoll 2010: 49]. De vez en cuando resuena una música “*distorsionada*” [Ripoll 2010: 88; énfasis original] desde el altavoz, lo que ocasiona un profundo malestar en la anciana. Puesto que “*entra por sus oídos como el veneno al padre de Hamlet*” [Ripoll 2010: 53; énfasis original], la música provoca “[g]estos de horror e impotencia de Perpetua” [Ripoll 2010: 54; énfasis original]. Aparentemente, Zoilo es el único personaje capaz de apagar el aparato y liberar a la vieja de su sufrimiento. Vinculado claramente a la presencia y a las acciones de Zoilo, el altavoz representa la conciencia que, según el protagonista, “[l]e pesa y le remuerde” [Ripoll 2010: 73] a la victimaria. Por consiguiente, este objeto no desempeña ninguna de las funciones arriba mencionadas, más bien sirve para atormentar a la perpetradora y, como se verá más adelante, para establecer un vínculo con los muertos. Según Orazi, el altavoz

denuncia la mistificación de la santurróna, 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. [2019: 293-294]

A diferencia del altavoz, la bicicleta no está físicamente presente en el escenario durante la mayor parte de la obra, sino que solo es evocada en los discursos de los personajes, de manera que se convierte en un objeto misterioso y anhelado no solo por Zoilo sino también por el público. La aparición repentina de la bicicleta surge, por ende, un fuerte efecto

tanto en el personaje como en el tiempo dramático, tal como indica la siguiente acotación: “*El tiempo se espesa, de [sic] detiene, se estira, se hace un bucle... [...] A Zoilo se le ilumina la cara y hace ademán de acercarse*” [Ripoll 2010: 86; énfasis original]. La presencia del objeto deseado inicia, al mismo tiempo, el desenlace inesperado de la pieza: Perpetua y Zoilo acuerdan que el joven recobrará la bicicleta si recrea una foto de boda con la anciana, con lo que se cumple el sueño de toda su vida. Sin embargo, hecha la foto, Perpetua se niega a entregar el objeto prometido. Cuando de repente uno de los hermanos apunta a Zoilo con una pistola, este “se abalanza como un poseso sobre la bicicleta y la protege con su cuerpo” [Ripoll 2010: 86], como si se tratara de un ser querido. Al mismo tiempo, despertados por la antigua canción del altavoz, aparecen los espíritus de los difuntos que yacen en la fosa común cerca de la casa, creando una confusión en la cual uno de los hermanos dispara accidentalmente a la anciana con el arma. Con la muerte de Perpetua triunfa, al final, la justicia y Zoilo sale de la casa, llevando bajo el brazo la bicicleta, que es a la vez “objeto testimonio, memoria y prótesis”. El altavoz, en cambio, se queda con los hermanos de Perpetua como símbolo de la herencia grave de la perpetradora [Ripoll 2010: 91].

### 2.3. Lola Blasco: *La armonía del silencio* (2016)

Igual que *Santa Perpetua*, *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco, es la historia de una búsqueda. El hilo conductor de la acción son los intentos de dos hermanos, Dolores y Esteban, de recuperar el piano de su abuela Enriqueta, que a principios del siglo XX formó parte de un grupo musical que tocaba en las salas de cine mudo.<sup>11</sup> Las doce escenas de la obra están situadas en épocas diferentes, desde los tiempos de pre- y posguerra hasta el presente de los hermanos en el año 2016. Además de numerosas referencias a la herencia cultural de la autora,<sup>12</sup> el drama posee algunos tintes autoficcionales, como ha pormenorizado Mario de la Torre (2021). Efectivamente, según la dramaturga, “*La armonía del silencio surge [...] de una necesidad personal, de un deseo de ajustar cuentas con mi presente y mi pasado*” [Blasco 2016a: 5]. De ahí que se base en su propia historia familiar para concebir la obra.<sup>13</sup> Hace unos años atrás aparece en el almacén de su hermano el piano de su abuela, que lo había vendido después de la guerra a un piloto del ejército del bando nacional al que daba clases. La abuela nunca volvió a tocar el instrumento, pero Blasco la recuerda “junto a la ventana moviendo los dedos en el aire” [Blasco 2016a: 5]. La dramaturga tardó muchos años en entender que la abuela no hacía ejercicios con sus manos, sino que seguía tocando el piano que había perdido años antes.

En la obra, el piano se plasma como portador esencial de la posmemoria. Constata De la Torre que “ante la falta de documentos que revelen la vida

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera” [Rulfo 2009: 17].

<sup>11</sup> Sobre la función de los códigos musicales en distintas obras de la autora, véase Blasco 2016c. Explica la dramaturga que aprecia “la posibilidad que ofrece la música para conmover, emocionar, en definitiva, impulsar a la acción” [Blasco 2016c: 46].

<sup>12</sup> Son abundantes las referencias a los cuentos de hadas, la mitología clásica, la literatura mundial, la música clásica, etc. [Pérez-Rasilla 2016].

<sup>13</sup> La propia dramaturga clasifica su obra como ejemplo de una “dramaturgia confesional” [Blasco 2021], concepto que ha desarrollado en su tesis doctoral.

pasada de la abuela, frente a la ausencia de testimonios directos, toda la carga emocional se vuelca sobre este instrumento” [2021: 838]. El objeto deseado está en posesión de una mujer mayor de origen alemán, Margarete, que no quiere entregarlo porque le recuerda a su difunto marido [Blasco 2016b: 46]. Por consiguiente, el piano asume la función de “objeto memoria” tanto para los hermanos como para la anciana. Igual que la bicicleta en la obra de Ripoll, el piano ha perdido toda utilidad práctica, como lamenta Margarete: “El piano está desafinado. No suena ni una nota de forma correcta. He contratado uno de los mejores afinadores. Lo hemos intentado todo, y nada, no hay forma de que suene bien” [Blasco 2016b: 40]. Aparte de la función de detonador de la memoria, el instrumento se vincula a una serie de significados que lo convierten en un objeto extremadamente ambiguo. Al permanecer mudo durante toda la obra, el piano se asocia paradójicamente con el silencio; relación que establecen en varias ocasiones también los personajes. Dice, por ejemplo, Alejandro, el padre de Enriqueta, durante un ensayo en el cine: “¿No lo oís? ¿No lo estáis oyendo? [...] Yo me refiero a la música. Y a su silencio. Esta pieza comienza como una respiración. Como la vida. Escucha el silencio. Su armonía...” [Blasco 2016b: 31]. El silencio juega un papel fundamental en la obra, ya que figura en el título del drama y constituye un elemento estructural importante a nivel textual. Además, adquiere un sentido político, ya que remite al debate –todavía actual– en torno a la recuperación de la memoria histórica. Explica la propia dramaturga que el piano “es una metáfora del silencio que ha imperado en tantos hogares de España durante años” [Blasco 2016a: 5]. En particular, el traslado del cine mudo al teatro sirve a la autora “como mecanismo para contar aquello de lo que no se puede hablar” [Blasco 2016c: 58]. En cuanto a la recuperación de la memoria familiar, los dos hermanos defienden posturas radicalmente opuestas, lo que se manifiesta claramente en las acusaciones de Esteban contra su hermana:

¡Y a mí qué me importa dónde acabó el piano de nuestra abuela! Tú haces eso por lo incompleta que estás. Dejas tus obligaciones, tu trabajo, todo... solo para perseguir el pasado. ¿Para qué contar historias? Dime, ¿por qué no callarse? ¿Por qué no vivir en silencio? [Blasco 2016b: 27]

Mientras que Esteban adopta una postura de la desmemoria, concepto dominante durante la transición, Dolores encarna la reivindicación de la memoria y de la justicia. Siendo Dolores el personaje que promueve de manera decisiva la búsqueda del piano, Blasco implícitamente hace hincapié en el papel importante de las mujeres en la recuperación de la memoria histórica. Este asunto se tematiza también de manera explícita en la obra, cuando Esteban dice: “Quiero decir que los muertos están muertos y que la idea de venir hoy aquí es una idea femenina” [Blasco 2016b: 121].<sup>14</sup>

Aparte del silencio, el piano se vincula a “la maldad del hombre” [Blasco 2016a: 5], ya que es durante las clases de piano que Alejandro abusa sexualmente de su hija. Antes de violarla, explica a Enriqueta la historia del combate de manos: “Bien, aquí está mi mano izquierda. Aquí está escrito ‘ODIO’. Fue con la mano izquierda que Caín asestó el golpe fatal a su hermano Abel. Y aquí en la mano derecha está escrito ‘AMOR’. Te voy a mostrar la vida. Su combate” [Blasco 2016b: 81]. La parábola ilustra las contradicciones intrínsecas del ser humano, que, por ende, es tan capaz de hacer el bien como de hacer el mal. De ahí que Eduardo Pérez-Rasilla subraye la dialéctica que marca toda la obra:

Las manos pueden ejecutar por sí solas la más bella música, pero pueden ser instrumento y objeto de violencia. Pueden tocar las teclas del piano y extraer los sonidos más hermosos, pero pueden utilizarse para disparar o para abusar sexualmente de un ser inocente. La música misma puede elevar el espíritu, pero puede utilizarse para fines perversos o para acallar el justo clamor de quienes exigen la libertad y la justicia. [2016: 9]<sup>15</sup>

Además de permanecer en silencio durante toda la obra, el piano también queda oculto a la vista del público. En la casa de Margarete el objeto está cubierto con una sábana [Blasco 2016b: 45], con lo cual recuerda los bultos empacotados en la obra de López Mozo; en las escenas retrospectivas el público solo percibe la silueta del piano, ya que este se encuentra detrás de la pantalla de cine. Ha advertido De la Torre que en la puesta en escena de la obra el piano queda completamente ausente, ya que la abuela, detrás de la pantalla, mueve sus manos en el aire, de modo que “el piano [...] también sirve como metáfora del vacío en la historia familiar del relato de su abuela” [De la Torre 2021: 839]. Como sostiene Clara Valverde Gefaell, “la que daña realmente a los descendientes de situaciones traumáticas es la ausencia de palabras, el silencio cargado de emociones” [2014: 33]. A diferencia del personaje de Zoilo en la obra de Ripoll, Dolores y Esteban no consiguen recuperar el objeto deseado al final de la obra. En lugar de ello, reciben de Margarete unas partituras y una nota de la abuela que se hallaban dentro del piano; documentos que desempeñan una función igualmente reparadora que el instrumento [De la Torre 2021: 839]. Amo Sánchez apunta de manera acertada a que en la búsqueda de los objetos testimoniales por parte de la posgeneración “[i]mporta más, a fin de cuentas, el objetivo que el objeto, más la transformación y la reconstrucción logradas o aseguradas” [2014: 56/358].

### 3. Conclusiones

Si se concibe el texto dramático, en palabras de López Mozo, como “una pieza, desde luego importante, de la representación escénica, entendiendo que en tanto esta no se produce, el teatro, como

<sup>14</sup> Sobre la relación entre género y posmemoria véase también Hirsch 2021a, parte II.

<sup>15</sup> La idea de que los productos culturales pueden convertirse en instrumentos de la barbarie se encuentra también en *Himmelweg* (2003), de Juan Mayorga, siendo uno de los personajes centrales de la obra un comandante nazi que ama la literatura clásica y, a la vez, está involucrado en el genocidio de los judíos.

conjunción de diversos lenguajes artísticos que es, no existe plenamente” [1988a: 7], es decir, si se toma en cuenta que el texto dramático suele estar pensado para materializarse en un escenario, no sorprende que cobren tanta importancia los objetos testimoniales en el teatro actual sobre la guerra civil y el franquismo. En efecto, como ha mostrado el análisis, el teatro dispone de múltiples posibilidades para literalmente “poner en escena” estos objetos o jugar, precisamente, con su ausencia u ocultamiento, otorgándoles así un carácter misterioso que despierte la curiosidad del público. Además, el análisis permite sacar algunas conclusiones sobre las posibles funciones que desempeñan los objetos testimoniales en los procesos de posmemoria, así como sobre su plasmación dramática y dramatúrgica. En las tres obras, ciertos objetos superan la función de mero *atrezzo* al perder su utilidad práctica y cobrar, en cambio, un valor sentimental y afectivo para los personajes que han heredado una memoria traumática. Además, el análisis evidencia cómo estos objetos

pueden influir en la acción, el espacio y el tiempo dramáticos. En cuanto a los procesos de posmemoria los objetos desempeñan diferentes funciones: en tanto que “objetos testimonio” certifican un delito; en tanto que “objetos memoria” desencadenan los recuerdos de los descendientes y adquieren un fuerte valor emocional; y en tanto que “objetos prótesis” lamentan y exhiben la ausencia de un cuerpo desaparecido. En el caso del altavoz en la obra de Ripoll se ha visto que sirve como símbolo de la conciencia que atormenta a la vieja Perpetua y como vínculo al más allá. Al recuperar los objetos testimoniales, tanto Zoilo como Dolores y Esteban cumplen una promesa que han dado a sus antepasados. Sin embargo, sería erróneo entender esta búsqueda como un mero servicio a la generación de los padres y abuelos, puesto que —tal como se ha visto también en la obra de López Mozo— para los hijos y nietos constituye una estrategia esencial para afrontar el trauma transgeneracional y para construir la propia identidad en una sociedad pos-conflictiva.

## Bibliografía

- Amo Sánchez, Antonia (2014): “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990–2012)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 39.2: 39/341-67/369.
- Assmann, Aleida (2009): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Múnich, Beck.
- Assmann, Jan (1988): “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität”, en *id.*; Tonio Hölscher (eds.): *Kultur und Gedächtnis*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp: 9-19.
- Avilés Diz, Jorge (2016): “La Trilogía de la memoria: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17.4: 339-355. <https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1200859>.
- Basile, Teresa (2020): “Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16: 319-348. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.17566>.
- Blasco Mena, Lola (2016a): “Introducción”, en ead.: *La armonía del silencio*, Valencia, Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana: 5.
- Blasco Mena, Lola (2016b): *La armonía del silencio*, Valencia, Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana.
- Blasco Mena, Lola (2016c): “Sentido de los códigos musicales en la actualización del teatro político”, en José Romera Castillo (ed.): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum: 41-59.
- Blasco Mena, Lola (2021): *La dramaturgia confesional: Un acercamiento teórico-práctico*, Tesis, Universidad Carlos III de Madrid.
- Doll, Eileen J. (2008): *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intertextuales*, Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- Faber, Sebastiaan (2015): “Actos afiliativos, postmemoria y justicia, o ¿qué pintamos los críticos literarios en los estudios de la memoria? Reflexiones sobre el caso español”, en Juan Carlos Cruz Suárez/Hans Lauge Hansen/Antolín Sánchez Cuervo (eds.): *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, Bern, Peter Lang: 39-52.
- Gabriele, John P. (2005): *Jerónimo López Mozo: Forma y contenido de un teatro español experimental*, Madrid, Fundamentos.
- Hirsch, Marianne (2021a): *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto* [versión electrónica], trad. Pilar Cáceres, Madrid, Carpe Noctem.
- Hirsch, Marianne (2021b): *Marcos familiares: fotografía, narrativa y posmemoria*, trad. Irene Depetris Chauvin, Buenos Aires, Prometeo.
- Lali Ayguadé Company: “Collaborations—Hidden”, *Lali Ayguadé Company*, Recurso web <<https://www.laliayguade.com/hidden/>>, Fecha de consulta: 18-X-2023.
- López Mozo, Jerónimo (1988a): “Algunas explicaciones a manera de prólogo”, en *id.* *Bagaje*, Málaga, Excma. Diputación Provincial de Málaga: 5-8.
- López Mozo, Jerónimo (1988b): *Bagaje*, Málaga, Excma. Diputación Provincial de Málaga.
- Mahlke, Kirsten/Reinstädler, Janett/Spiller, Roland (eds.) (2020): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlín, Boston, De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110420760>.
- Orazi, Verónica (2019): “La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* de Laila Ripoll”, *Orillas. Revista d’Ispanística*, 8: 287-300.
- Orazi, Verónica (2021): “Corporeizar la ausencia en el teatro actual: la plasmación de la desaparición forzada en *Santa Perpetua* de Laila Ripoll”, en Albrecht Buschmann/Luz Souto (eds.): *Decir desaparecido(s) II: Análisis transculturales de la desaparición forzada*, Münster, LIT: 133-146.

- Perassi, Emilia (2020): "Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16: 261-289. <https://doi.org/10.7203/KAM.16.18407>.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2016): "Introducción", en Blasco Mena, Lola: *La armonía del silencio*, Valencia, Institut Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana: 7-9.
- Quílez Esteve, Laia (2014): "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional", *Historiografías*, 8: 57-75.
- Quílez Esteve, Laia & Rueda Laffond, José Carlos (eds.) (2017): *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, Granada, Editorial Comares.
- Reck, Isabelle (2012): "El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora", *Revista Signa*, 21: 55-84.
- Ripoll, Laila (2010): *Santa Perpetua*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- Ripoll, Laila (2012): "Atra bilis y Perpetua: la desmedida pasión por los ijares", en José Romera Castillo (ed.): *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros: 23-27.
- Rosón Villena, María (2021): "La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 17: 5-14. <https://doi.org/10.7203/KAM.18.21854>.
- Rulfo, Juan (192009): *Pedro Páramo*, Barcelona, Anagrama.
- Saban, Karen (2020): "Memorias colectivas y culturales", en Kirsten Mahlke/Janett Reinstädler/Roland Spiller (eds.): *Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, Berlín, Boston, De Gruyter: 19-37. <https://doi.org/10.1515/9783110420760-002>.
- Torre-Espinosa, Mario de la (2021): "Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de los 'nietos'", *RILCE*, 37.2: 819-844. <https://doi.org/10.15581/008.37.2.819-44>.
- Trecca, Simone (coord.) (2019): "Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)", *Orillas. Rivista d'Isipanística*, 8.
- Valverde Gefaell, Clara (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*, Barcelona, Icaria.