

Ticontra
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macorì (Sapienza), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato	7
Introduzione	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
<i>Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth	201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine 243
Emiliano Zanelli – Università di Ginevra

Il contagio della memoria 265

Mondi possibili e mostri autofinzionali in Cronorifugio di Georgi Gospodinov
Luca Diani – Università dell'Aquila

Saggi

La non-fiction metabiografica 287

Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre

Teoria e pratica della traduzione

Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza 309

Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)

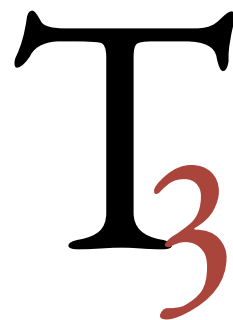
Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

Reprints

Lachmann traduttore di Petrarca 335

Su una lettura giovanile dei *Rerum vulgarium fragmenta*

*Karl Lachmann a cura di Alessia Serluca - Università di Trento) traduzione di
Giorgia Voi*



Sezione monografica
Memoria. Il presente del passato
A cura di
Daniele Giglioli
Francesca Lorandini
Elsa Rita Dos Santos
Pietro Taravacci



GUERNICA, EL ÚLTIMO VIAJE (2006) RADIOTEATRO DE LAILA RIPOLL

VERONICA ORAZI – *Università Ca' Foscari di Venezia*

Laila Ripoll es una autora señalada del teatro español contemporáneo, que ha dedicado una parte importante de su obra al tema de la Memoria. Como el radioteatro *Guernica, el último viaje*, dramatización de un episodio de la Guerra Civil que se ha convertido en un símbolo universal. El texto fue emitido en 2006, con motivo del 25 aniversario del regreso del cuadro a España en 1981. La historia revive a través de la narración del Toro, la Yegua y el Gallo, que aparecen en el cuadro, cobran vida, toman la palabra e interactúan con Picasso y otros personajes. El artículo recoge los resultados de la investigación sobre las estrategias y las técnicas de dramatización del acontecimiento. Entre ellas, destacan la animación y antropomorfización de las figuras del cuadro, la presencia de los muertos vivos –característicos del teatro de Ripoll–, como Picasso, sus parejas y el arquitecto Josep Lluís Sert, que encargó la obra al artista en nombre del Gobierno de la República española, y el papel de Guernica (acontecimiento, lugar y pintura) como depósito de Memoria.

Laila Ripoll is an outstanding author of contemporary Spanish theatre, who has dedicated an important part of her work to the theme of Memory. Like the radiodrama *Guernica, el último viaje*, a dramatisation of an episode of the Civil War that has become a universal symbol. The text was issued in 2006, on the occasion of the 25th anniversary of the painting's return to Spain in 1981. The story is brought to life by some of the figures of the painting, the Bull, the Mare and the Cockerel, who come to life, speak and interact with Picasso and other characters. The article summarises the results of the research on the strategies and techniques of dramatisation of the event. These include the animation and anthropomorphisation of the characters of the painting, the presence of the *muertos vivos*, characteristic of Ripoll's theatre, such as Picasso, his partners and the architect Josep Lluís Sert, who commissioned the work from the artist on behalf of the Government of the Spanish Republic, and the role of Guernica (the event, the place and the painting) as a repository of Memory.

I A MODO DE INTRODUCCIÓN

Laila Ripoll es una figura destacada de la dramaturgia española contemporánea, conocida internacionalmente gracias a los estrenos y las traducciones de sus piezas en otros países e idiomas, que ha dedicado una parte relevante de su producción al tema de la Memoria, desde *La ciudad sitiada* escrita en 1996 y representada en 1999, condena de la guerra y sus secuelas, hasta *Rif (de piojos y gas mostaza)*, con Mariano Llorente, escrita en 2021 y estrenada en 2022, sobre el conflicto colonial de Marruecos (1921-1926) y sus consecuencias. Entre las piezas que pueden adscribirse a esta vertiente de su dramaturgia, se encuentra un ejemplo de radioteatro de poco más de una hora de duración, emitido el 29 de diciembre de 2006 por Radio Nacional de España (RNE). Se trata de *Guernica, el último viaje* (Ripoll 2025), original dramatización de un episodio de la Guerra Civil española que se ha convertido en un símbolo global e intemporal. El texto, encargado con motivo del 25 aniversario del regreso del cuadro a España, en septiembre de 1981, rescata su historia mediante la narración de los hechos por parte de algunas figuras que aparecen en él, es decir, el Toro, la Yegua y el Gallo, que se antropomorfizan, cobran vida y toman la palabra, interactuando con Picasso y otros personajes, como las parejas del artista y quien le encargó el cuadro.

En estas páginas, pues, se sintetizan los resultados del estudio de la pieza y se identifican y definen las estrategias y las técnicas utilizadas para dramatizar el episodio, a partir de la antropomorfización y animación de algunas figuras que la protagonizan y de la presencia de algunos muertos vivientes, típicos del teatro de Ripoll, como Picasso y sus mujeres –la fotógrafa Dora Maar, su esposa Olga Khokhlova y Marie-Thérèse Walter con su hija Maya, nacida de la relación con el pintor–, pero también el arquitecto Josep Lluís Sert, quien se entrevistó con el artista para encargarle por parte del Gobierno de la República una obra para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.

Animales y humanos son recreados a través de mecanismos de rescate de elementos clave de la Memoria, declinados de forma innovadora. En particular, mientras que en las demás obras de Ripoll los muertos vivientes son lazradas y sobrecogedoras imágenes anónimas, expresión y emblema de un dolor eternizado por la falta de elaboración del trauma, en este caso, se acentúa su función de afamados militantes, portadores de esperanza y aspiración a la justicia frente a la barbarie de la guerra, a la superación definitiva del largo paréntesis totalitario y al asentamiento de la democracia. Son figuras que fascinan al público y despiertan empatía, con una delicadeza y unos toques de ternura, humor e ironía, que se plasman de modo diferente respecto a otras obras de la dramaturgia. Estas peculiaridades de los muertos vivientes de *Guernica, el último viaje* reflejan una fase del proceso de metabolización del trauma colectivo de la guerra y la dictadura caracterizada por una visión positiva y la proyección constructiva hacia el futuro, típica de la Transición y de los años inmediatamente sucesivos. A través de la rememoración y la carga simbólica que la acompaña, se describe una fase decisiva de la historia del país, animado por el fuerte impulso a la recuperación de una democracia plena. Sin embargo, un cuarto de siglo después, en 2006, en una etapa ulterior del proceso de elaboración del complejo pasado colectivo, cuando se componía el radioteatro, el pueblo español tuvo que asumir que la Transición fue parcial y no permitió la superación definitiva de la experiencia de la guerra y la dictadura. Entonces, a falta de un apoyo adecuado por parte de la política, la cultura se encargó –y se encarga– de desempeñar tal papel, como demuestran la producción artística ripolliana de corte memorial y, en particular, la obra objeto de estudio, creada por una representante de esa generación de los nietos que ha jugado y sigue jugando un papel fundamental para el rescate de la Memoria. El análisis y la interpretación de este radioteatro han permitido ahondar en los mecanismos de rememoración empleados por la dramaturgia: según se verá, *Guernica, el último viaje* presenta modalidades específicas de recuperación de la Memoria del conflicto fratricida español, reflejadas por peculiares dispositivos dramáticos, relacionados con el novedoso tratamiento del eje espacio-temporal, con la original declinación de la figura del muerto viviente, incluso dentro del propio teatro de la autora, con la referencia a un poderoso depósito de Memoria universal (el acontecimiento, el lugar y el cuadro) y con la elección del género del radioteatro.

2 UNA OBRA CONCEBIDA PARA LA EMISIÓN RADIOFÓNICA

Otro elemento central de la pieza estudiada es la elección del formato: se trata de una pieza concebida para su emisión a través de la radio, que se puede adscribir a la rica y variada creación radiofónica, dirigida a los radioescuchas,

es decir, los oyentes de programas de radio. Tal producción, en sus distintas variedades, experimentó en todo el mundo un éxito enorme como medio de (in)formación y forma de entretenimiento a partir de los años 20 del siglo pasado. Desde la mitad del siglo XX, su difusión se vio afectada por el advenimiento de la televisión; sin embargo, siguieron sucediéndose producciones y programaciones exitosas en Estados Unidos, América Latina, Europa y, por cierto, también en España.¹ Sucesivamente, internet y las nuevas tecnologías contribuyeron a su revitalización, consiguiendo su regeneración a través de la ciberradio y el podcasting.²

Debido a la gran variedad de este tipo de producción, quedan por aclarar no pocos elementos clave, a partir de las definiciones y categorizaciones utilizadas, que reafirman su riqueza pero, al mismo tiempo, delatan su complejidad. Todo ello se repercute en los intentos taxonómicos basados en la identificación y finalidad de sus subtipologías, a partir de las informativas, educativas y ficcionales que también originan interesantes hibridaciones. La urgencia de una sistematización crítico-interpretativa se reafirma al observar la asimilación en el uso de elementos que, por el contrario, cabría diferenciar.³ Algunos estudios han contribuido a respaldar críticamente la reflexión sobre la posible categorización de géneros y subgéneros de la producción radiofónica, en constante evolución y progresivo enriquecimiento, debido a sus múltiples y cambiantes manifestaciones. De hecho, se habla de productos

¹ MIGUEL ÁNGEL ORTIZ SOBRINO y FEDERICO VOLPINI SISÓ, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro: tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, en «Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria», XVII, 1 (2017), pp. 13-36; MARÍA JULIA GONZÁLEZ-CONDE, MIGUEL ÁNGEL ORTIZ-SOBRINO y HUGO PRIETO-GONZÁLEZ, *El radioteatro en España: marco de referencia para una aproximación diacrónica*, en «Índex. Comunicació», IX, 2 (2019), pp. 13-34. De 1994 a 1996, Radio 1 de Radio Nacional de España (RNE) emitió el programa, *Sobrenatural*, dedicado a temas de misterio, que evolucionó hasta la adaptación de clásicos universales; luego, de 1997 a 2003, produjo la serie *Historias*; Radio 3 de RNE, desde 2000 y durante la dirección de Federico Volpini Sisó propuso 86 capítulos de 10 minutos de un programa titulado *Juan y Tula fueron a Siritinga*, recopilación de noticias, artículos y crónicas de prensa.

² BELÉN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Carlos III, 2019, pp. 121-124; SARA RUIZ GÓMEZ, MARIO ALCUDIA BORREGUEIRO y JOSÉ MARÍA LEGORBURU HORTELANO, *Radio y podcast: la nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)*, en «Austral Comunicación», XI, 2 (2022), pp. 1-30.

³ Para sacar tan solo un par de ejemplos, FRANCISCO GODÍNEZ GALAY, *El radiodrama. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Ginete Insomne, 2010, pp. 18-20, al hablar de formatos radiofónicos, menciona Programa (magazine o radiorevista, informativo, político, musical, deportivo), junto con Informe, Cuña o Spot, Característica, Separador, luego Micro, Entrevista, Programa ómnibus, Campaña y, entre los productos ficcionales, Radioteatro, Sketch, Dramatización, Recreación, Cuento sonorizado (monólogo, radio arte, spot publicitario, jingle), Personajes, Separadores o «artística», Característica, Radiocine y Adaptación. El estudioso ha definido el Radiodrama como «una familia de géneros que utilizan los elementos del lenguaje radiofónico para contar historias» (FRANCISCO GODÍNEZ GALAY, *Revisando el radiodrama en la actualidad*, en «Comunicación y Medios», XXXI (2015), pp. 133-149, en la p. 133). Finalmente, en PALOMA LÓPEZ VILLAFRANCA y SILVIA OLMEDO SALAR (eds.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca, Comunicación Social, 2020, se utiliza el término en la acepción de ficción radiofónica (en la que se incluye el género documental).

(in)formativos⁴ y productos ficcionales,⁵ con su aún incierta subcategorización, que incluye también productos mixtos.

Por lo que se refiere a la categoría ficcional, se suelen mencionar el Radioarte, el Radiodrama (en su doble acepción: la general, de *obra radiofónica*, y la especializada, de *radioteatro*), la Radionovela, el Radiorelato o Relato radiofónico, el Serial/la Serie radiofónico/a o Radioserial, el Radiosketch, el Radioteatro, la Radiocomedia, la Comedia radiofónica, el Teatro radiofónico y un largo etcétera. Es evidente que la reflexión sobre este tipo de producción, igual que su definición y articulación en subcategorías, ha generado una cuestión debatida, por la complejidad del tema y la variedad de tipologías de obras resultantes, cada una con sus propias características, que no deberían considerarse homólogas. Sin embargo, no se ha llegado todavía a definir una taxonomía satisfactoria y esto ha hecho imposible hasta ahora disponer de definiciones exactas y realizar usos claros e incontrovertibles de tales términos y categorías, sino que todos se aprovechan de manera indiferente, generando y alimentando un desajuste crítico-interpretativo que es necesario superar.

Para contribuir a la sistematización, he identificado los ejes hermenéuticos a partir de los cuales realizar la categorización, teniendo en cuenta los rasgos compartidos por los distintos subgéneros. Estos son: la existencia de un contenido vehiculado a través de la radio, de tipo informativo, educativo o ficcional, que, en este último caso, puede presentar elementos reales, aprovechados como fuente de inspiración o determinados por una precisa elección estética, hasta llegar a producir la hibridación de ambos componentes (ficcional y real). Por lo tanto, y ciniéndome a la producción ficcional, he definido algunos elementos fundamentales para asentar la reflexión teórica, la categorización de las variedades y su interpretación, mediante tres ejes:

1. la estructura o articulación interna:
 - unitaria e independiente
 - secuencial compuesta por elementos independientes
 - secuencial compuesta por elementos interdependientes
2. la forma o tipo de acto locutivo:
 - narración
 - dramatización
 - lectura/declamación
3. el contenido:
 - narrativo
 - dramático
 - comunicativo (informativo o poético)

⁴ ARTURO MERAYO PÉREZ, *La magia radiofónica de las palabras. Aproximación a la lingüística en el lenguaje de la radio*, Salamanca, Librería Cervantes 2001; MARÍA DEL PILAR MARTÍNEZ COSTA y JOSÉ RAMÓN DÍEZ UNZUETA, *Lenguaje, géneros y programas de radio: Introducción a la narrativa radiofónica*, Pamplona, Euns 2005.

⁵ MARÍA JULIA GONZÁLEZ CONDE, *La Comunicación radiofónica: De la radio a la Universidad*, Madrid, Universitas 2001; EMMA RODERO ANTÓN y XOSÉ PÉREZ SOENGAS, *Ficción radiofónica*, Madrid, RTVE 2010.

Estos tres ejes, al combinarse, producen varias tipologías de declinaciones internas, caracterizadas por específicos elementos estructurales, formales y de contenido, que originan sugerentes hibridaciones.

Finalmente, por lo que atañe a las voces implicadas, hay que distinguir entre algunas configuraciones básicas, concretadas mediante la presencia de

1. una voz que narra (narrador) y cuenta una historia, posibilitando el desarrollo de la acción mediante la narración;
2. una o más voces (formato monológico o bien dialógico) que a través de las dinámicas discursivas (las distintas tipologías de monólogo o el diálogo) posibilita(n) el progresivo desarrollo de la acción mediante la dramatización;
3. una voz que comunica, es decir, lee (lector/locutor) o declama (declamador) privada o públicamente, un contenido (una carta, una nota, una declaración o bien unos versos, un poema, una rapsodia).

También se dan formas mixtas, en que un locutor que narra una historia puede alternar con uno o más declamadores o lectores o bien personajes que monologan o dialogan. Por ejemplo, las series radiofónicas en que la narración del locutor a ratos deja paso a alguna declamación o lectura o bien dramatización involucrando una o más figuras, tanto reales (testigos directos) como ficcionales (actores que representan seres reales o figuras que son entes de ficción); aun se dan casos en que los personajes desempeñan varios papeles y alternan la narración con la recitación o con la declamación o la lectura.

Según lo expuesto, entre las principales categorías de la producción radiofónica ficcional cabe mencionar:

1. el Radiorelato unitario, una historia que presenta una coherencia interna, cuya acción se desarrolla y concluye en una misma emisión, caracterizada por su autonomía y por su breve duración;
2. la Radionovela, narración de una historia desarrollada en varios capítulos interdependientes, cuya fruición secuencial es indispensable para la adecuada comprensión de su desarrollo y contenido;
3. el Serial o Serie radiofónico/a o Radioserial, que resulta articulado en un cierto número de programas conformados por varias historias o por episodios de una misma historia, parcialmente o total independientes;
4. el Radioteatro o Teatro radiofónico, que incluye el Radiodrama y la Radiocomedia, definiciones que identifican tanto una pieza teatral concebida para su emisión a través de la radio, como una obra de teatro adaptada para tal fin o bien la emisión o grabación de una representación teatral retransmitida desde el propio teatro durante su puesta en escena. En estas categorías caben solo las obras fruto de la creación dramática, pensadas o adaptadas para la radio, con exclusión de otros tipos de materiales (novelas y relatos o historias, artículos o crónicas de prensa, etc.). De hecho, aunque también se hayan dramatizado para su emisión radiofónica textos muy variados, adscribibles a otros géneros, tal adecuación al medio radiofónico se ha revelado compleja y pronto se ha entendido que lo ideal era concebir una dramaturgia expresamente pensada para la radio.

En todo caso, los aspectos estructurales, formales y los contenidos específicos de la obra radiofónica, así como las tipologías de voces utilizadas dependerán cada vez de la elección estética del autor y de la finalidad de su acto de creación.

3 GUERNICA, EL ÚLTIMO VIAJE

Este primer radioteatro de Laila Ripoll, emitido por RNE a finales de diciembre de 2006, plasma de manera cabal los elementos clave de la semiótica del lenguaje radiofónico, a partir de su unidad mínima, o sea, la imagen sonora del subgénero radiodrama, basada en el código imaginativo-visual de la palabra radiofónica, en la música, los efectos sonoros, las pausas y los silencios, estructurados por el montaje radiofónico.⁶ En la pieza, todo ello se combina con la peculiar estética dramatúrgica de la autora, que en este caso experimenta con el subgénero del radioteatro. En *Guernica, el último viaje*, concebido para su emisión radiofónica, los rasgos característicos son el tratamiento novedoso del eje espacio-temporal, comúnmente heterotípico en el teatro de la dramaturgia y basado en la perspectivización múltiple, la plasmación resemantizada igualmente innovadora del muerto viviente y de las demás animaciones que actúan en ella⁷ y el concepto de depósito de memoria aplicado al acontecimiento, al lugar y al cuadro, en este caso potenciado por remitir a un objeto-emblema, el cuadro-símbolo, que retrata un lugar-emblema, el pueblo arrasado, y cristaliza un acontecimiento-emblema a nivel global, la destrucción de Guernica, todo un trauma elegido universal e intemporal,⁸ que se convierte en la cosificación y el símbolo del propio exiliado, según demuestran los vaivenes sufridos por la pintura que finalmente regresa a su país de origen.⁹

3.1 EL EJE ESPACIO-TEMPORAL: LA DIMENSIÓN CRONOLÓGICA

El teatro memorístico de Ripoll está organizado según una perspectivización heterotípica. En la dramaturgia de la autora, se concretan dimensiones espaciales y temporales dobles, desdobladas, múltiples, que producen la aludida heterotipia a nivel espacial y cronológico.¹⁰ En *Guernica, el último viaje* todo ello se extremiza mediante experimentaciones que producen un peculiar resultado. En la obra conviven y alternan momentos y espacios diferentes, que materializan declinaciones diversas del núcleo temático y connotan el mensaje de manera característica. El presente radioescénico lo representa el momento del estreno, ese 2006 en que se

⁶ ARMAND BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra 2000, p. 177.

⁷ VERONICA ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll*, en «eHumanista/IVITRA», XIX (2021b), pp. 265-271.

⁸ EAD., *Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, en «eHumanista/IVITRA», XIX (2021a), pp. 119-120.

⁹ La cosificación del exiliado no se realiza tan solo mediante el *Guernica*: en el texto se alude a la evacuación de una consistente remesa de obras del Museo del Prado con destino a Valencia, en el otoño de 1936, en el marco de la defensa de la ciudad, definida «una interminable fila de exiliados ilustres».

¹⁰ V. ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas*, cit., pp. 265-271.

emitió la obra, aniversario del regreso del cuadro a España en 1981, hacia el final de la Transición. En ese tiempo, se abre lo que los mismos personajes definen un *limbo*, es decir, la dimensión habitada por los muertos vivientes que asoman en él. Dentro de esta macrodimensión cronológica, se insertan los recuadros que posibilitan la recuperación de capas de pasado yuxtapuestas. Así, desde 2006, la acción reula al traslado del cuadro al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 26 de julio de 1992. Cuando aparece el primer muerto viviente, el propio Picasso, se da otro importante salto atrás, tanto en relación al tratamiento del eje temporal como a la relevancia del momento conmemorado, para sugerir que los antecedentes de la creación del cuadro, su concepción, génesis y realización también forman parte de su existencia: estamos en el París de 1936, donde el artista recibe la noticia del levantamiento militar del 18 de julio. La recuperación de estos antecedentes coloca a los personajes en otro *limbo*, puesto que el recuerdo arranca de una época en que la pintura todavía no existía. Lo denuncian las mismas figuras antropomorfizadas que protagonizan tanto la pintura como el radioteatro: si los muertos vivientes (Picasso, sus parejas, el arquitecto Sert) viven en un limbo, porque ya no existen, la conmemoración de hechos precedentes a la creación del cuadro colocan a sus protagonistas en otro limbo, antecedente a su propia creación. Un limbo dentro de otro limbo, una especie de caja china cronológica, presentada desde el presente radioescénico (Madrid, Museo Reina Sofía, 2006). Esta especie de preámbulo se utiliza para ensalzar la importancia del acontecimiento y del momento en que se produce, por las recaídas históricas y sociopolíticas que conllevó y por la carga simbólica que adquirió. Desde este momento, el presente radioescénico alternará con las distintas capas cronológicas conmemoradas y será desde esta dimensión que los personajes actuarán también como narradores de los pasados conmemorados, además de interpretar su papel en los niveles temporales que se superponen a lo largo de la obra. El Gobierno de la República le encarga al artista un mural para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937¹¹ y cuando el 26 de abril de ese año la aviación nazi, suportada por aviones fascistas italianos, arrasa el pueblo vasco, Picasso decide que ese será el tema de su mural. En un mes crea *Guernica*, símbolo de un tiempo fijo eternizado por la tragedia, que queda encallado en una dimensión dilatada, sin posibilidad de resolución ni metabolización definitiva. El cuadro se presenta en la Exposición Internacional y luego empieza una larga gira por Europa, hasta ir a parar en el MoMA de Nueva York en 1939. Luego, se recuerda su vuelta a España y su colocación en el Casón del Buen Retiro, el 23 de octubre de 1981, al final de la Transición. Se asiste, pues, al regreso del cuadro-emblema desde el MoMA, otro acontecimiento con una poderosa carga simbólica: estamos en la fase final del proceso transicional, cuando el país se proyectaba con esperanza hacia la superación del régimen totalitario y de los traumas – individuales y colectivos– que este había acarreado. *A posteriori*, se sabe que ese momento fue solo en parte eficaz, debido al «fracaso del proceso democrático de los 80, en el que algunos sectores socio-políticos continuistas del franquismo quedaron exentos de responsabilidades jurídicas e históricas a pesar de su complicidad con el régimen dictatorial anterior» y por «la continuidad en el poder democrático de los artífices del régimen dictatorial mediante la

¹¹ La Exposición Internacional de París se inauguró el 25 de mayo y se cerró el 25 de noviembre de 1937.

institucionalización del olvido».¹² Sin embargo, en este radioteatro se respira todavía ese aire de esperanza en un porvenir por fin orientado hacia la recuperación de una democracia plena. Finalmente, en el epílogo, la acción vuelve a conectar con el exordio y el presente radioescénico (2006): Picasso desaparece y en el museo empieza otro día de visitas.

Concluido el testimonio de los personajes, de las víctimas directas que nos permiten revivir los hechos a través de sus recuerdos, el paréntesis cronológico se cierra y la acción vuelve al punto de partida. La dimensión temporal del radioteatro, que se desarrolla incluyendo hasta el limbo fluido en que siguen existiendo los muertos vivientes que rememoran su pasado, se bifurca en dos momentos principales: el inicio y el epílogo y, entre estos dos polos, se desarrolla la rememoración de lo ocurrido, que en un descenso progresivo al infierno memorial sumerge al radioescucha en el conflicto fratricida y las sucesivas peripecias de los protagonistas. Esta heterotopia cronológica constituye un largo momento de suspensión: el presente radioescénico queda cristalizado en 2006 y, dentro de él, se abre camino la rememoración de un pasado igualmente cristalizado por el trauma colectivo y su simbolismo universal en ese 26 de abril de 1937. Este mecanismo concreta un dispositivo dramático plasmado mediante el paréntesis cronológico para materializar a través de la voz, la música y los sonidos un recuerdo-emblema global. El legado del pasado con su consiguiente trauma queda intacto, también debido a su naturaleza de símbolo definitivo, transmitido con todo su peso icástico por una representación construida en forma de núcleo temporal conformado por diferentes capas de pasado, demilitado por un inicio y un final colocados en la actualidad.

En *Guernica, el último viaje*, pues, el eje temporal de la acción y su evolución demuestran la extremización de la heterotopia. Aquí no hay tan solo alternancia entre pasado rememorado y presente escénico, cuya yuxtaposición, solapamiento y, a veces, contraposición concretan el habitual choque entre un antes y un después en el teatro memorístico de la autora. Aquí la simbolización del evento-emblema ocurrido en un momento-emblema se enfatiza mediante el mecanismo de imbricación recíproca de los pasados rememorados dentro del presente radioescénico, que los encierra, los delimita y los enmarca. Es el tiempo de los protagonistas, de las víctimas, muertos vivientes o figuras zoomorfas del cuadro, que se antropomorfizan, se animan y actúan. Son estos testigos, con su rememoración, que hacen revivir un indeleble tiempo traumático, variamente declinado según la perspectiva que cada vez se ofrezca, que identifica todo un símbolo universal.

3.2 EL EJE ESPACIO-TEMPORAL: LA DIMENSIÓN ESPACIAL

La otra vertiente de la heterotopia del teatro ripolliano se concreta a nivel del tratamiento de la dimensión espacial. También en este caso, la técnica empleada acaba generando distintos niveles de ambientación de la acción, multiplicados a través del elemento cronológico. Es el caso de Madrid: el de la contemporaneidad (2006), que representa el marco que encierra lo evocado por la rememoración; el de 1992, cuando el cuadro es desplazado a su último paradero, es decir, el Museo Reina Sofía, el de 1981 cuando la pintura regresa a España y es colocada en el Casón del Buen Retiro. Luego París, también

¹² A. AMO SÁNCHEZ, *Dramaturgias de lo imprescriptible*, cit., pp. 341-369.

múltiple, como la capital española: antes la ambientación coincide con el París de los meses precedentes al estallido de la guerra (1936), después es el París de la época del conflicto (1937). Luego la acción se desplaza al pueblo de Guernica, cuando se rememora su bombardeo y destrucción (26 de abril de 1937). Otra vez de vuelta a París, para describir el frenesí creador de Picasso, que se inspira en la tragedia recién ocurrida para realizar su obra para el Pabellón de la República. En el caso de la capital francesa y sus alrededores, la heterotopia espacial también se multiplica y aparecen el piso donde el artista vive con su mujer Olga, la casa donde se refugia durante los fines de semana junto con su amante Marie-Thérèse, madre de su hija Maya, el estudio donde realiza la obra y donde Dora, otra amante, inmortaliza con sus fotografías el proceso de creación, el Pabellón de la República en la Exposición Internacional. Siguen varias alusiones a las ciudades donde se expone el cuadro (Oslo, Copenhague, Estocolmo, Londres, Manchester) y se describe su llegada al MoMA de Nueva York (1939), donde se queda por decisión del mismo artista hasta el otoño de 1981, cuando por fin vuelve a España, a Madrid, antes al Casón del buen Retiro (desde el 18 de octubre de 1981) y finalmente al Museo Reina Sofía (en el verano de 1992). En concreto, los espacios decisivos son cuatro, es decir, Madrid, París, Guernica y Nueva York, y sin embargo resultan ser muchos más, debido a la multiplicación en otros subespacios de Madrid y París. En cambio, el pueblo de Guernica representa el espacio-emblema de la tragedia universal e intemporal, mientras Nueva York la defensa de la obra a la espera de tiempos mejores: fue el mismo Picasso quien no quiso que el cuadro volviese a España hasta que durara la dictadura.

Sin embargo, hay una dimensión espacial más, inmaterial y simbólica, que desempeña un papel decisivo, mencionada por los propios personajes: ese limbo en que se han eternizado los muertos vivientes y los animales antropomorfizados que aparecen en el radioteatro. Todos ellos viven en una dimensión otra, que se contrapone por su naturaleza de lugar intangible y eterno a los demás lugares geográficos evocados. El limbo representa el antítesis de todo espacio concreto que aparece o es rememorado, es otro símbolo, es decir, el lugar del recuerdo que al ser rememorado sobrevive al paso del tiempo, también gracias a obras como el radioteatro de Ripoll. En este caso, como la tragedia de Guernica se ha convertido en un símbolo global desde el mismo momento en que ocurrió, se ralentiza el proceso de rarefacción del recuerdo y, sin embargo, hay que estar alerta, porque el olvido siempre está al acecho, por falta de información o manipulación de la historia.

3.3 LOS MUERTOS VIVIENTES Y LAS DEMÁS ANIMACIONES

Según se ha dicho, la obra está protagonizada exclusivamente por *muertos vivientes*.¹³ La relevancia de estas figura en el teatro de la autora es absoluta. Según recuerda Pérez-Rasilla, «las voces de los muertos configuran el espacio

¹³ ALISON GUZMÁN, *Los muertos vivientes de la guerra civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, Que nos quiten lo bailao, El convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua*, en «Don Galán», II (2012), pp. 1-5; LUISA GARCÍA-MANSO, *Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo*, en «Signa», XXVII (2018), pp. 393-418; V. ORAZI, *Memoria histórica y postmemoria en las tablas*, cit., pp. 259 y 267.

sonoro más interesante en el teatro de Laila Ripoll»,¹⁴ que las aprovecha como herramienta para rescatar la memoria silenciada, con una técnica original y eficaz. No obstante, aquí, su empleo se extramiza, porque los muertos vivientes son las únicas presencias en la obra y por su peculiar caracterización. En *Guernica, el último viaje*, como en *Descarriadas* (2018)¹⁵, todos los humanos son muertos vivientes: Picasso, sus parejas, como la fotógrafa Dora Maar, su esposa Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, o el arquitecto Josep Lluís Sert, quien se entrevistó con el pintor para encargarle la realización de la obra. También hay otras voces humanas esporádicas, otros muertos vivientes, como la madre de Picasso, cuya voz se escucha cuando su hijo la llama desde París, después de los primeros bombardeos de Barcelona el 13 de febrero de 1937.¹⁶ Es así que la escena sonora se vuelve el campo de acción de los muertos vivientes, que han desterrado a los vivos y actúan como únicos personajes de la pieza. Los diálogos entre estos fantasmas posibilitan la recuperación del pasado rememorado y su emblemática cristalización. Aún más en estas circunstancias, en que se trata de muertos vivientes afamados y no de las figuras intrahistóricas que por lo general aparecen como muertos vivientes en las obras de la autora. Aquí, otro elemento significativo es la identidad de los protagonistas que habitan el espacio sonoro y activan el desarrollo de la acción, cuyo célebre perfil refuerza la dimensión universal y eterna en que se proyecta el pasado rememorado. Estos muertos vivientes están connotados de manera peculiar respecto a los demás fantasmas del teatro ripolliano: son portadores de la memoria de una tragedia absoluta, que se volvió de inmediato todo un símbolo, y sin embargo se les ve cargados de ternura, de entrañable emoción sustentada por un posicionamiento político que se vuelve una referencia, el símbolo – otro – de la resistencia contra el nazi-fascismo. Sin embargo, todos ellos resultan humanizados por un sugerente humor, a menudo hasta ácido, que asoma de vez en cuando: la actuación de Picasso, que en esos años tenía una relación con las tres mujeres, se retrata con evidente actitud crítica, contrastando la idealización del personaje, criticado por sus mismas parejas, que se pelean en la pieza, verbalmente o hasta físicamente, como cuando le hacen caer de la escala en que estaba subido para pintar. Estos muertos vivientes hablan y actúan desde el limbo donde seguirán existiendo, debido a su visibilidad, a su fama mundial, sin embargo, humanizados a través de la crítica de la conducta sentimental del artista. De hecho, aquí a la autora no le interesa tanto hacer hincapié en el día a día de quienes protagonizaron los acontecimientos desde la dimensión intrahistórica invisibilizada, sino que adapta la tipología del muerto viviente al acontecimiento-símbolo que retrata y que exige que los fantasmas se resemanticen para convertirse ellos también en emblemas de la tragedia del pueblo de Guernica.

Tan es así que en este radioteatro el proceso de resucitación de los muertos vivientes se plasma de manera innovadora aprovechando la

¹⁴ EDUARDO PÉREZ-RASILLA, *La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll*, en LAILA RIPOLL, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai 2013b, p. 17.

¹⁵ LAILA RIPOLL, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note di VERONICA ORAZI, Pisa, ETS 2024.

¹⁶ LAURA ZENOBI y XAVIER DOMÈNECH SAMPERE, *Quan ploïen bombes. I bombardaments italians a la ciutat de Barcelona durant la guerra civil*, en «*Espanya Contemporània*», XXXI (2007), pp. 165-170.

antropomorfización y animación de algunas figuras zoomorfas de la pintura. Es el caso de los tres coprotagonistas, es decir, la Yegua, el Toro y el Gallo. Estos animales actúan como humanos, tanto en la dimensión del recuerdo de su existencia que emana de la tragedia de la destrucción del pueblo vasco, como en la dimensión del presente radioescénico, en que, como todo agente de memoria, relatan su vivencia y hacen emerger el trauma experimentado que los ha marcado como víctimas directas. Por tanto, es mediante este mecanismo innovador que se refuerza el papel de esta categoría de personajes: también la Yegua, el Toro y el Gallo son muertos vivientes, sin embargo, su naturaleza de personajes del cuadro, de entes ficcionales, amplifica el simbolismo de su experiencia. Picasso los creó para fijar el evento en la tela, cargándolos de un simbolismo profundo; tan profundo que las tres figuras experimentan un proceso que posibilita la narración de sus recuerdos, volviendo el pasado presente y materializándolo en el espacio sonoro del radioteatro. Su voz, como la voz del adolescente represaliado de *Santa Perpetua*,¹⁷ otro muerto viviente, materializa lo ocurrido, que irrumpe en la ficción radiofónica, permitiéndoles a los locutores (los tres animales) personarse en la escena sonora. Cada animal está caracterizado de manera peculiar y desempeña un papel preciso: la Yegua rezuma dignidad ultrajada y vibra de indignación, el Toro manifiesta cierto equilibrio, señal de una parcial elaboración de lo vivido, mientras el Gallo tartamudo aparece incierto y hasta frágil.

Según recuerdan los propios animales, todos, tanto los muertos vivientes humanos y reales que emergen del pasado como los antropomorfizados y ficcionales que asoman del cuadro y también los visitantes que a lo largo de los años los han contemplado comparten una honda emoción frente a la eternización de una tragedia que se ha vuelto el emblema más poderoso del horror indecible de la guerra.

Finalmente, estos muertos vivientes reales o bien ficcionales juegan otro papel clave, que concreta la heterotopía de los personajes, también típica de la dramaturgia de la autora y remite a la cuestión de la narratividad o del narrador en el teatro.¹⁸ Los personajes actúan como tales y al mismo tiempo como narradores del pasado rememorado. En el radioteatro, las partes recitadas por los protagonistas alternan con otras en que estos cuentan antecedentes o microepisodios que funcionan como conectores narrativos entre los parlitorios o bien narran lo ocurrido en vez de hacerlo revivir mediante el diálogo y la dramatización. De hecho, cuando los personajes rememoran el pasado, lo hacen en dos maneras diferentes: recitan los acontecimientos pasados que así se actualizan o los cuentan, narrando lo ocurrido sin estructurar la recuperación de la vivencia personal o colectiva mediante los parlitorios y volviendo a inmergirse en el pasado, sino narrándolo. Es una forma de actuación que realizan los protagonistas principales de la obra: los tres animales del cuadro (la Yegua, el Toro y el Gallo) y algunos humanos (Picasso, Dora y Olga): todos ellos recitan y también narran su vivencia. Se asiste pues a la narrativización de una parte de la acción, que no emerge a través del diálogo sino del relato. Esto se debe

¹⁷ VERONICA ORAZI, *La representación del desaparecido en Santa Perpetua de Laila Ripoll*, en «Orillas. Rivista d'Ispanistica», VIII (2019), pp. 294-297.

¹⁸ JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *Teatro y narratividad*, en «Arbor», CLXXII, 699-700 (2004), pp. 509-524.

también al tipo de formato elegido por la autora, el radioteatro, que prescinde del componente visual y aprovecha la voz hasta hibridando recitación y narración. Como el contenido solo se puede oír y no ver, todos los elementos como la mímica, el gesto, la proxémica, la actuación física, etc. no pueden contribuir a volver visible algo que en el radioteatro no se puede visualizar. Esto hace que la voz adquiera mayor relieve y asuma funciones ulteriores y de refuerzo, como la narrativa. Sin embargo, esto también es el resultado de una precisa elección estética, puesto que el mismo resultado se podría conseguir a través de un intercambio de parlitorios. Además, cabe recordar que la diferencia en los modos de locución y, por tanto, de perspectivización entre lo recitado y lo narrado por el personaje del radioteatro la evidencian algunos elementos clave, como el tiempo¹⁹ (más precisamente, el presente de la actuación en que se pronuncia el parlitorio pero también el pasado actualizado por la recitación; respecto tanto al presente como al pasado de la narración), la distancia²⁰ (más bien la inmersión en la recitación o el distanciamiento en la narración), la perspectiva²¹ (desde dentro en la recitación y desde fuera en la narración) y los niveles representativos²² (directo en la recitación e indirecto en la narración). En el caso de *Guernica, el último viaje*, no hay diferencia entre las voces que recitan y las que narran y los personajes principales desempeñan tanto el papel de personaje del drama como el de narrador. Sea cual sea la fisonomía, de la voz/figura del narrador (independiente respecto a los hechos o bien coincidente con uno o más de los personajes implicados), en este tipo de experimentos siempre debe haber un sujeto que cuenta, que acompaña con su narración la actuación (o, en el caso del radioteatro, de la recitación) o bien la sustituye en parte con su relato.²³

3.4 GUERNICA, DEPÓSITO DE MEMORIA

En el radioteatro, Guernica es lugar (el pueblo), objeto (el cuadro) y acontecimiento (el bombardeo y la destrucción de la villa) alrededor del cual gira la actuación de los personajes, que ofrecen su testimonio de la tragedia a través del recuerdo y la palabra. La población vasca arrasada por el ataque aéreo de la aviación nazi es un lugar de memoria universal,²⁴ debido a algunos aspectos significativos de la tragedia: lo ocurrido remite un acontecimiento de absoluta relevancia en el marco del conflicto, que ha involucrado un número

¹⁹ Ivi, p. 516, «la inmediatez de la actuación reclama el presente; el pasado, en cambio, es el tiempo de la narración por su carácter mediado». En realidad, el presente de la actuación también puede ser un pasado actualizado y, por el contrario, la narración también puede contar acontecimientos que están ocurriendo, es decir, puede relatar en tiempo real lo que ocurre.

²⁰ JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis 2003², pp. 196-198.

²¹ Ivi, pp. 210-215.

²² Ivi, pp. 230-232.

²³ Sobre la figura del narrador en el teatro, véase también la contribución de ÁNGEL ABUÍN GONZÁLEZ, *El narrador en el teatro: La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela 1997.

²⁴ PIERRE NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard 1984-1992, 3 vols.

elevado de individuos (los vecinos del pueblo); es un episodio *atípico* por ser un experimento bélico de la aviación nazi que descargó allí toneladas de bombas convencionales e incendiarias; además, gracias a la institución del Museo de la Paz, se ha vuelto un lugar de memoria accesible para los visitantes y, finalmente, en abril de 2024 el Gobierno español ha establecido que «se declara Lugar de Memoria Democrática el espacio urbano de Guernika-Lumo, Bizkaia», por ser «una de las localidades más representativas y simbólicas» y un «emblema universal del sufrimiento de la población civil en las guerras», que «se ha convertido en referente de la acción institucional y social en la recuperación crítica del pasado [...] a través de importantes acciones memoriales en el espacio público».²⁵

Por otro lado, el objeto de memoria, el cuadro, constituye el perímetro inicial de la acción, un objeto-emblema que es también un espacio-emblema, tanto ideal (el lugar representado) como concreto (el objeto dentro del cual existen y actúan los tres animales que se animan), que irá adquiriendo una dimensión simbólica global, como todo objeto depósito de memoria colectiva y, en este caso, aun más, por representar la tragedia que Picasso fijó en él para condenar toda guerra.²⁶ Los lugares reales donde se produjo el bombardeo, ese pueblo vasco en día de mercado, los habitantes que están comprando o los animales que se venden, todo revive a partir y mediante la pintura. Esta, por tanto, es un dispositivo memorístico material, el objeto-cuadro, cuyo valor simbólico hace de ella un dispositivo memorístico inmaterial, que remite a todo lo que representa: para las víctimas directas, tanto las irreales, materializadas a través del mecanismo de animación (la Yegua, el Toro y el Gallo), como las reales (los habitantes del pueblo), el cuadro objetiviza la tragedia experimentada en su propia piel; para las víctimas indirectas, o sea, los contemporáneos del acontecimiento, testigos del horror, como Picasso, Dora Maar, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Josep Lluís Sert, la pintura emblematiza la tragedia presenciada desde la distancia, cuyas recaídas sin embargo pesan también sobre ellas; y finalmente, para los portadores de postmemoria, los visitantes de los museos por donde el cuadro ha transitado, la obra cristaliza una vivencia colectiva ajena, que se ha vuelto un emblema universal. El objeto-cuadro se convierte en objeto-depósito de memoria por ser un objeto-emblema ya desde su propia creación y por ello se convierte en concepto-emblema global e intemporal. Sin embargo, la pintura lleva en sí tal carga simbólica que hasta se humaniza en el radioteatro y pasa a representar el emblema del exiliado, con quien comparte el destierro y los vaivenes azarosos, logrando por fin volver a su país. De hecho, los tres animales protagonistas lo describen cual exiliado por antonomasia: deja el Pabellón Español de la República montado en ocasión de la Exposición Internacional de París de 1937 y, después de unas cuantas exposiciones en sendas ciudades europeas, acaba en el MoMA de

²⁵ BOE, Núm. 91, Sábado 13 de abril de 2024, Sec. III, Pág. 41233, III. Otras Disposiciones, Ministerio de Política Territorial y Memoria Democrática, 7284, url <https://www.boe.es/boe/dias/2024/04/13/pdfs/BOE-A-2024-7284.pdf> (consultado el 18 de abril de 2024).

²⁶ TONY BENNETT, *Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum*, en *Memory Cultures: Memory Subjectivity and Recognition*, K. HODGKIN ed., London, Transaction Publishers 2006, pp. 40-54. Cfr. también DAVID MIDDLETON y DERECK EDWARDS, *Collective Remembering*, London, Sage Publications 1990; MARIANNE HIRSCH, *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*, en «Discourse», XV, 2 (1992-1993), pp. 3-29; MARIANNE HIRSCH, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997.

Nueva York, para volver a España en 1981. El cuadro se humaniza y cosifica el perfil del exiliado, por ser un poderoso objeto emblemático.

A partir de allí, toda recreación que resemantice el objeto-emblema, el *Guernica* de Picasso, se vuelve a su vez un elemento emblemático, que contribuye a revivificar y perpetuar la memoria que este encierra y transmite. Es decir, Ripoll, con el acto creativo concretado en este radioteatro, contribuye a la perpetuación memorística del acontecimiento-emblema, convertido en concepto-emblema retransmitido por la imagen-emblema retratada.

3.5 LA VOZ, LA MÚSICA Y LOS EFECTOS SONOROS

Desde las primeras formulaciones críticas sobre la producción radiofónica, se han identificado los elementos fundamentales de su lenguaje, es decir, la voz/palabra, la música, los sonidos/ruidos, las pausas y el silencio.²⁷ Todos ellos resultan aún más determinantes en el radioteatro, porque este, al carecer del componente visual propio de la dramaturgia, potencia el proceso imaginativo-visual y la resemantización de los contenidos transmitidos precisamente mediante tales elementos. Si en el teatro la palabra, la voz y todos los rasgos suprasegmentales son estratégicos, en la producción radiofónica constituyen el canal de comunicación exclusivo para llegar al destinatario, que no puede ver sino solo escuchar la obra. Por tanto, elementos como la entonación, el timbre, el tono, la intensidad, el ritmo de la voz y las palabras, de las pausas y los silencios resultarán enfatizados,²⁸ porque son los diálogos y monólogos, la recitación, los efectos audio, la música y los momentos de suspensión que estimulan la imaginación de los radioescuchas que están oyendo la obra y posibilitan el desarrollo de la acción, gracias a su poder de resignificación, superior respecto a su empleo en otras circunstancias.²⁹

La música, en particular, enfatiza el componente emocional y puede funcionar como contrapunto dramático o bien como elemento de transición de una situación a otra, con su presencia (como cortina musical) o mediante su desvanecimiento (igual que las voces, los sonidos y los ruidos), pero también puede contribuir a la contextualización espacio-temporal de la acción. De la misma manera, los efectos audio, como la reproducción de grabaciones, sonidos y ruidos, también desempeñan un papel parecido, contribuyendo a connotar a los personajes, las dinámicas entre ellos, la historia, el contexto, el progresivo desarrollo de la acción y el paso de un cuadro al sucesivo. Son, todos ellos, componentes que realizan una función a la vez ambiental, descriptiva, expresiva, narrativa y ornamental.³⁰ El radioteatro de Ripoll lo reafirma: en él, la música se aprovecha de manera

²⁷ ROBERT S. KIEVE, *El arte radiofónico*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas 1945; ABRAHAM A. MOLES, *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Ediciones Mensajero 1975; A. BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, cit.; F. Godínez Galay, *El radiodrama*, cit., pp. 20-23; etc.

²⁸ A. BALSEBRE, *El lenguaje radiofónico*, cit., p. 72.

²⁹ Ivi, p. 27

³⁰ PEDRO BAREA MONGE, *El Teatro de los sonidos, sonidos del teatro: Teatro-radioteatro, ida y vuelta*, Bilbao, UPV 2000; B. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, cit., p. 47.

sistemática como elemento de transición de una escena a otra, por lo general enfatizado por una connotación ulterior.

Por ejemplo, después del exordio en el Museo Reina Sofía, cuando la acción se desplaza del Museo madrileño al París del 36, se oyen las notas de un acordeón, que concretan la función ambiental; o bien una música de desfile festivo estadounidense, cuando el cuadro llega a Nueva York en el 39; o la de parada nazi, cuando los alemanes ocupan la capital francesa en el 40. La mayoría de las veces, los cambios de escena son anunciados por una música inquietante, debido al tema tratado; en otros casos, resultan marcados por un tema acompasado y placentero, en los raros momentos de distensión, o movido y sincopado, por ejemplo cuando se alude al estado febril en que Picasso realiza el cuadro, o bien discordante e inarmónico, cuando se pelean las mujeres del artista, Marie-Thérèse y Dora o esta con Olga; en estas circunstancias, la música también desempeña un papel expresivo. Por el contrario, después que Picasso ha acabado el cuadro, la música de piano que marca el cambio de escena pierde todo tipo de connotación accesoria y funciona tan solo como elemento estructural de conexión.

A veces, se utilizan canciones con función descriptiva, como la Internacional socialista, cuando Picasso rememora que empezó a tomar notas para su mural en la manifestación del 1 de mayo del 37; o la canción popular anónima con arreglo de Manuel de Falla, *El paño Moruno*, el día en que finaliza la Exposición Internacional de París y el artista entra por última vez en el Pabellón Español para despedirse de su creación; o la *Rhapsody in Blue* de Goerge Gershwin, para marcar la colocación e inicio de la permanencia del cuadro en el MoMA de Nueva York; o la *Marseillaise*, cuando los aliados liberan París a finales de agosto del 44; o bien la canción *Walk on the wild side* de Lou Reed, durante los preparativos del viaje de vuelta del cuadro a España, en septiembre del 81.

En otros casos, la música cumple una función narrativa, como cuando se oyen guitarra, palmas y cante flamencos que acompañan la recitación de la *Elegía primera* de León Felipe, que se dirige a Rocinante en una dramática comparación con el caballo de Guernica.

Otro tipo fundamental de efectos audio son las grabaciones, que pueden ser originales o fruto de la creación artística. Algunas son herramientas para evocar o reforzar una determinada ambientación, como el anuncio inicial en el Museo Reina Sofía para avisar que está a punto de cerrar. Otras funcionan como elementos descriptivo-narrativos, como las proclamas de los sublevados, la del 18 de julio del 36 con la declaración del estado de guerra o la dirigida a los vascos antes del bombardeo, para que se rindan, o fragmentos de una proclama en alemán cuando los nazis ocupan París en el 40 o bien fragmentos sonoros del fracasado intento de golpe de estado militar del 23 de febrero del 81, hacia el final de la Transición.

Aun los sonidos y ruidos participan en la (re)creación de contextos y situaciones, en la evocación de emociones y sentimientos, así como en la narración de lo ocurrido y el tratamiento temático: los pasos y voces de los visitantes del Museo Reina Sofía, del Casón del Buen Retiro, del MoMA, del Pabellón Español de la Exposición Internacional del 37, el ruido de puertas que se abren o se cierran.

Cuando aparece Picasso, el muerto viviente más célebre del radioteatro, un ruido sordo anuncia su llegada, casi un retumbar que remite al limbo habitado por todos los muertos vivientes que protagonizan la obra.

Poco a poco, se intensifican los efectos sonoros que evocan la guerra: disparos, bombazos, ráfagas de ametralladora, griterío, como trasfondo sonoro de las proclamas de los nacionales o de los nazis. Estos elementos llegan al paroxismo durante la evocación del bombardeo de Guernica: ruido de aéreos acercándose, sobrevolando el pueblo a baja altura y descargando las bombas, los efectos devastadores de estas, las campanas del convento que repican en señal de alarma, el pueblo desmoronándose y ardiendo, mientras las reses enloquecidas relinchan, mugen, balan y los aterrados habitantes del pueblo gritan y corren, acribillados por las ametralladoras.

El ruido del papel manejado o estrujado nerviosamente se oye en dos ocasiones, siempre con un hondo matiz simbólico, debido a su contenido: cuando Dora pasa a Picasso la carta con que el Presidente Azaña le ofrece al pintor el cargo de Director del Museo del Prado o cuando los dos leen en el periódico la noticia de la destrucción de Guernica.

También se oyen varios tipos de aparatos: el teléfono, cuando Picasso llama a su madre después del bombardeo de Barcelona, o cuando el arquitecto Josep Lluís Sert le pide cita al artista para comisionarle la obra en nombre del Gobierno de la República. En tales circunstancias, el teléfono suena, alguien lo descuelga y luego lo cuelga, o trata de establecer la comunicación entre mil dificultades, dirigiéndose a la centralinista. También se oye el ruido de la cámara, cuando Dora saca fotos al cuadro durante su creación, acompañado por otros efectos, como de cristales rotos y sirenas de alarma para enfatizar las dramáticas condiciones de su creación. Las cámaras sacando fotos aun se oyen en las escenas en que el cuadro se encuentra en los museos donde estuvo colocado, para evocar la presencia de los visitantes, junto con sus voces y el ruido de sus pasos.

Otros efectos sonoros recrean riñas y reyertas, como cuando Marie-Thérèse encuentra a Dora en el estudio de Picasso; o el estruendo producido por la escalera donde estaba subido el artista, que precipita durante la pelea entre las dos mujeres.

O bien los ruidos reproducen efectos de ambiente, como durante los preparativos para devolver el cuadro, o cuando este es enviado en avión a España.

Significativamente, el radioteatro se cierra con unos efectos sonoros: los pasos de Picasso que resuenan, mientras este se aleja para salir del Museo Reina Sofía antes de que empiece otro día de visitas y una puerta se abre y se cierra a sus espaldas. Este final en que la voz desaparece para dejar todo el espacio sonoro a los efectos audio reafirma la centralidad de estos en tal tipo de obra: no son los parlitorios, las palabras de los personajes que concluyen el radioteatro, sino los ruidos, que evocan la difuminación del personaje clave, autor del cuadro-emblema universal en que la pieza se inspira.

4 CONCLUSIONES

Guernica, el último viaje, pues, refuerza y renueva las técnicas y estrategias características de la estética de la dramaturgia memorial ripolliana, es decir, la heterotipia generalizada y el multiperspectivismo, que se articulan en varios niveles: de los personajes, de la acción, del tiempo y del espacio. Los primeros se multiplican según su aparición en las diferentes capas espacio-temporales, plasmadas en cada escena, y se presentan en las distintas fases de su vivencia emblemática, en los diferentes momentos del desarrollo de la acción. De la misma manera, el tratamiento experimental del eje espacio-temporal refleja

una pluralidad de visiones, cada una de ellas testimonio de un segmento del desarrollo temático reflejado en las historias de las figuras que ocupan el espacio sonoro del radioteatro. Aun los muertos vivientes resultan elaborados de manera novedosa mediante un experimentalismo sugerente: su ulterior connotación como emblema de la militancia, del rescate, aunque humanizados a través de los detalles de su vida privada, de la reparación y de la esperanza hacia el futuro representan una declinación típica de este radioteatro. Además, resultan enfatizados por un mecanismo inédito de antropomorfización y animación de algunas figuras del cuadro, también muertos vivientes desafiantes, materialización de una denuncia intemporal y global.

El enriquecimiento de la perspectivización heterotípica, el experimentalismo aplicado al tratamiento del eje espacio-temporal, a la plasmación resemantizada del muerto viviente y la amplificación múltiple del acontecimiento/lugar/objeto de memoria constituyen los elementos más novedosos de este radioteatro de Ripoll, una obra pensada para un medio, la radio, cuyo potencial vuelve a revitalizarse gracias a contribuciones como esta.³¹

³¹ Piénsese, por mencionar tan solo un ejemplo significativo, en la colección de 13 piezas de radioteatro publicada recientemente, *Històries de l'altra banda* (Tarragona, Arola Editors 2023), que recoge obras de Sergi Belbel, Jordi Casanovas, etc., creadas y emitidas entre 2020 y 2021, durante la pandemia de Covid-19 y el confinamiento, también disponibles en podcasts accesibles mediante el código de barras presente en el volumen.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABUÍN GONZÁLEZ, ÁNGEL, *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela 1997.
- AMO SÁNCHEZ, ANTONIA, *Dramaturgias de lo imprescriptible. Un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)*, n «Anales de Literatura Española Contemporánea», XXXIX, 2 (2014), pp. 341-369.
- BALSEBRE, ARMAND, *El lenguaje radiofónico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BAREA MONGE, PEDRO, *El Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro*, ida y vuelta, Bilbao, UPV 2000.
- BENNETT, TONY, STORED VIRTUE. *Memory, the Body and the Evolutionary Museum*, en *Memory Cultures. Memory Subjectivity and Recognition*, K. Hodgkin ed., London, Transaction Publishers 2006, pp. 40-54.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, BELÉN, *El radiodrama experimental en España (1923-2000)*, Tesi di dottorato, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid 2019.
- FLOEK, WILFRED, *Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente*, in *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.), Madrid, Visor Libros 2006, pp. 185-209.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis 20032.
- ID., *Teatro y narratividad*, en «Arbor», CLXXII, 699-700 (2004), pp. 509-524.
- GARCÍA-MANSO, LUISA, *Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo*, en «Signa», XXVII (2018), pp. 393-418.
- GARCÍA MARTÍNEZ, ANABEL, *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim, George Olms 2016.
- GODÍNEZ GALAY, FRANCISCO, *El radiodrama. Apuntes teórico-prácticos para la producción integral*, Buenos Aires, Ediciones del Ginete Insomne 2010.
- ID., *Revisando el radiodrama en la actualidad*, en «Comunicación y Medios», XXXI (2015), pp. 133-149.
- GONZÁLEZ CONDE e MARÍA JULIA, *La Comunicación radiofónica. De la radio a la Universidad*, Madrid, Universitas 2001.
- GONZÁLEZ-CONDE, MARÍA JULIA; MIGUEL ÁNGEL ORTIZ-SOBRINO e HUGO PRIETO-GONZÁLEZ, *El radioteatro en España. Marco de referencia para una paroximación diacrónica*, in «Índex. Comunicació», IX, 2 (2019), pp. 13-34.
- GUZMÁN, ALISON, *Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: "La frontera", "Que nos quiten lo bailao", "Convoy de los 927", "Los niños perdidos" y "Santa Perpetua"*, en «Don Galán», II (2012), pp. 1-5.
- HIRSCH, MARIANNE, *Family Pictures. Maus, Mourning and Post-Memory*, en «Discourse», XV, 2 (1992-1993), pp. 3-29.
- EAD., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press 1997.
- Històries de l'altra banda*, Tarragona, Arola Editors 2023.

- KIEVE, ROBERT S., *El arte radiofónico*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas 1945.
- LÓPEZ VILLAFRANCA, PALOMA e SILVIA OLMEDO SALAR (eds.), *Radioteatro. Olvido, renacimiento y su consumo en otras plataformas*, Salamanca, Comunicación Social 2020.
- MARTÍNEZ COSTA, MARÍA DEL PILAR e JOSÉ RAMÓN DÍEZ UNZUETA, *Lenguaje, géneros y programas de radio. Introducción a la narrativa radiofónica*, Pamplona, Eñsa 2005.
- MERAYO PÉREZ, ARTURO, *La magia radiofónica de las palabras. Aproximación a la lingüística en el lenguaje de la radio*, Salamanca, Librería Cervantes 2001.
- MIDDLETON, DAVID e DERECK EDWARDS, *Collective remembering*, London, Sage Publications 1990.
- MOLES, ABRAHAM A., *La comunicación y los mass media*, Bilbao, Ediciones Mensajero 1975.
- NORA, PIERRE, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard 1984-1992, 3 vols.
- ORAZI, VERONICA, *La representación del desaparecido en Santa Perpetua de Laila Ripoll*, en «Orillas. Rivista d'Ispanistica», VIII (2019), pp. 287-300.
- EAD., *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, in *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, Veronica Orazi ed., monográfico de «eHumanista/IVITRA», XIX (2021a), pp. 118-126.
- EAD., *Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll*, en *Historical Memory and Postmemory in the Pluricultural Peninsular Hispanic Context*, Veronica Orazi (ed.), monográfico di eHumanista/IVITRA, XIX (2021b), pp. 256-275.
- EAD., *Introduzione*, in Laila Ripoll, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Pisa, ETS, 2024, pp. 5-85.
- EAD., *Introduzione*, in Laila Ripoll, *Radioteatro. Guernica, l'ultimo viaggio / Il convoglio dei 927*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Roma, Nova Delphi, 2025, pp. 5-86.
- ORTIZ SOBRINO, MIGUEL ÁNGEL; FEDERICO VOLPINI SISÓ, *Realización, lenguaje y elecciones narrativas de radioteatro. Tres aproximaciones a la creación de espacios sonoros en el tiempo*, in «Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria», XVII, 1 (2017), pp. 13-36.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO, *El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria*, in «Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea», VIII (2013a), pp. 77-89.
- ID., *La Trilogía de la memoria. Laila Ripoll*, in Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai 2013b, pp. 5-19.
- RIPOLL, LAILA, *Il giorno più felice della nostra vita / Sbandate*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Pisa, ETS 2024.
- EAD., *Radioteatro. Guernica, l'ultimo viaggio / Il convoglio dei 927*, Studio introduttivo, traduzione e note a cura di Veronica Orazi, Roma, Nova Delphi 2025.

- RODERO ANTÓN, EMMA e XOSÉ PÉREZ SOENGAS, *Ficción radiofónica*, Madrid, RTVE 2010.
- RUIZ GÓMEZ, SARA, MARIO ALCUDIA BORREGUERO e JOSÉ MARÍA LEGORBURU HORTELANO, *Radio y podcast. La nueva vida de la ficción sonora en España (2012-2021)*, en «Austral Comunicación», XI, 2 (2022), pp. 1-30.
- ZENOBI, LAURA e XAVIER DOMÈNECH SAMPERE, *Quan polvien bombes. I bombardamenti italiani e la città di Barcellona durante la guerra civile*, en «Spagna Contemporanea», XXXI (2007), pp. 165-170.



PAROLE CHIAVE

Laila Ripoll; *Guernica, el último viaje*; Radioteatro; Pablo Picasso; Teatro de la memoria en la España actual; Generación de los nietos.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Veronica Orazi, PhD in Filologia Iberoromanza, è professoressa ordinaria di Letteratura spagnola e di Letteratura catalana all'Università Ca' Foscari di Venezia e in precedenza ha insegnato nelle Università di Bologna, Siena e Torino. È stata referente scientifica dello Spoke 3 Digital Libraries, Archives and Philology PE5 PNRR per l'Università di Torino e Coordinatrice dei Dottorati in Lingue e letterature moderne (Unito) e in Digital Humanities (Unito). Fa parte del Collegio del Doctorado Internacional Transferencias interculturales e históricas en la Europa Medieval Mediterránea (Universidad de Alicante) e del Center for Catalan Studies (University of California Santa Barbara). È membro corrispondente dell'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona), Direttrice editoriale della Rivista Italiana di Studi Catalani e co-direttrice della collana "Bibliotheca Iberica". Dal 2015 dirige il progetto di ricerca internazionale Glocal Perspectives on Iberian Studies ed è Coordinatrice nazionale del PRIN 2022 Patrimonio identitario e memoria culturale. L'elaborazione del passato attraverso il teatro della Spagna democratica (dal 1975 a oggi). La sua attività di ricerca verte sulla letteratura spagnola e catalana medievale e contemporanea, in particolare sul teatro, e sulla traduzione letteraria. Ha ricevuto il Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria – Sezione "Leone Traverso" 2002 e il Premi Crítica "Serra d'Or" de catalanística 2000.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Veronica Orazi, "Guernica, el último viaje" (2006). Radioteatro de Laila Ripoll, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 23 (2025).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.