

El triángulo azul: el trauma de Mauthausen entre texto y puesta en escena

Luana BERMÚDEZ
Université de Genève

Resumen

El presente artículo pretende estudiar la construcción del espacio tanto en el texto de *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll (2014), como en la adaptación llevada a las tablas. Para ello, compararemos las acotaciones espaciales del texto y su transposición escénica que quiere sumergir al espectador en el Lager. Esta inmersión ininterrumpida se da, en primer lugar, a través de la creación de un espacio que oscila entre el escenario múltiple y el escenario único; en segundo lugar, por medio de los elementos que definen los espacios patentes, como los objetos que aparecen en las tablas, hasta el diseño e incluso el material del que se compone el decorado; y finalmente, por la presencia de unos espacios evocados que, lejos de ser una vía de fuga de la realidad de Mauthausen, terminan encerrando una vez más a los personajes en ese escenario del horror.

Palabras clave: *El triángulo azul*, escenario múltiple, escenario único, espacio patente, espacio latente.

Abstract

The present paper aims at analysing spatial constructions in *El triángulo azul*, by Mariano Llorente and Laila Ripoll (2014). To that end, we will compare the textual directions about space to their transposition into stage with the intention of immersing the audience in the horror of the Lager. Such an uninterrupted immersion is first accomplished through the creation of a space that swings from multiple stage to single stage; secondly, through the presence of elements that define patent spaces, such as objects that appear on stage, or even the design and materials which compose the scenery; finally, it is carried through the presence of some echoed spaces which, far from offering an escape route from the harsh reality of Mauthausen, lock the characters up in this stage of horror.

Keywords: *El triángulo azul*, multiple stage, single stage, patent space, latent space.

Relatados por Montserrat Roig (1977) y Benito Bermejo (2002), documentados, entre otros, por Llorens Soler (2000), convertidos en película por Mar Tarangona (2018)

o en novela gráfica por Salva Rubio y Pedro J. Colombo (2018)¹, la deportación de los españoles republicanos a Mauthausen y el trauma padecido en el campo nazi también han servido como base para varias reescrituras teatrales. Las obras resultantes, que buscan luchar contra la desmemoria colectiva de la transición democrática (Silva, 2018: 5-8), rescatan del olvido los acontecimientos vividos por las víctimas desde el 6 de agosto de 1940, fecha de llegada del primer convoy de españoles al Lager, y el 5 de mayo 1945, año en el que las tropas americanas pusieron fin, entre otros, al que Paul Preston define como “Holocausto español”². Según la documentación conservada, de los aproximadamente 7000 españoles apresados en el territorio francés por los alemanes, luego deportados en cuanto apátridas, poco más de 2000 salieron con vida. Entre ellos, Francisco Boix, cuyas fotos reveladas y sacadas secretamente del campo fueron utilizadas durante los Juicios de Núremberg³.

Así, en el ámbito dramático, contamos con títulos como *El convoy de los 927* (2009) de Laila Ripoll, *J’attendrai* (2015) de José Ramón Fernández, *Mauthausen. La voz de mi abuelo*, de Pilar G. Almansa (2018) o *El triángulo azul*, una colaboración entre Mariano Llorente y la ya mencionada Ripoll, fechada en 2014 y llevada a las tablas el 25 de abril del mismo año. Su estreno, en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid, bajo la dirección de la propia dramaturga, contó con el apoyo de público y crítica, que le otorgó el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015.

En *El triángulo azul*, Paul Ricken (1892-1964), ex suboficial nazi asignado al campo de Mauthausen desde el 1 de septiembre de 1939 hasta la fecha de su arresto, a finales de 1945⁴, registra sus recuerdos a modo de testimonio —o expiación, quizás— a través de un magnetófono. Por medio de las acotaciones sabemos que nos encontramos ante un personaje desgastado por esa experiencia traumática, y que ahora se encuentra refugiado en su casa de Colonia en 1965, es decir, veinte años después de la liberación del campo. En su soliloquio, formulado desde un presente minado por la culpabilidad, Ricken evoca algunos acontecimientos de esos años trágicos siguiendo un orden cronológico, aunque fragmentado, que parte de la llegada del primer convoy de españoles al Lager austríaco. De manera progresiva, sus palabras escenifican el concepto de “Postmemoria” acuñado por Marianne Hirsch, pues el protagonista transmite algunos episodios concentracionarios a sus hijos (Fialdini Zambrano, 2015: 109).

El relato de este “personaje-mediador”, tal y como lo define Simone Trecca (2016a: 81), o incluso “narrador”, en palabras de Rovecchio Antón (2016: 102), evoca algunos hechos históricos como la representación, por parte de los deportados españoles, de la revista musical *El Rajá de Rajaloya* durante las Navidades de 1942, o el

¹ El inventario de obras, películas y documentales que abordan las vivencias traumáticas de los españoles en el campo austríaco se puede encontrar, entre otros, en los trabajos de Amo Sánchez (2016) y Rovecchio Antón (2016).

² Para más informaciones sobre el denominado ‘Holocausto español’, remitimos a las obras de Pike (2004), Preston (2011), y Fialdini Zambrano (2015).

³ Sobre los acontecimientos acaecidos en Mauthausen pueden consultarse las obras de Roig (1977), Bermejo (2017), About (2005) y Salou; Olivares (2008).

⁴ Para más detalles acerca de Paul Ricken y el laboratorio fotográfico de Mauthausen remitimos a las investigaciones de Bermejo (2017: 115-161), Pike (2004: 136-137) y Fialdini Zambrano (2015: 123).

plan concebido, entre otros, por Francisco Boix (1920-1951), Antonio García Alonso (1913-2000) y el joven del *kommando* Poschacher, Jacinto Cortés García (1923-2003), para sacar del campo el material producido hasta 1943 en el Laboratorio de Identificación Fotográfica (Bermejo, 2017: 140). Asimismo, también quedan registrados en la cinta (y plasmados en el escenario), la visita del oficial nazi Heinrich Himmler, inmortalizada por el propio Boix en abril de 1941⁵, el asesinato del gitano austriaco Hans Boranewitz, en 1942, narrado con reminiscencias valleinclanescas⁶, el minuto de silencio en honor a José Marfil Escalona, el primer español muerto en Mauthausen, la liberación del Lager de 1945⁷, al igual que una serie de escenas cotidianas, siempre inspiradas en hechos reales, vinculadas a la prostitución, al hambre y a las torturas⁸.

Según indica la propia Ripoll en “*Algunas notas sobre el Triángulo azul*”, las tramas que componen el texto son el fruto de unas largas pesquisas comenzadas en 2013 (Ripoll, 2014: 118). Después de un complejo proceso de selección de testimonios y lugares reales, las escenas acaecidas en Mauthausen fueron reelaboradas a través de una serie de recursos que, en palabras de Isabelle Reck, “definen el teatro grotesco de Laila Ripoll” (Reck, 2012: 55). Conforme a lo que señala la investigadora, lo grotesco subraya la carga crítica del texto, y esta, según creemos, aparece acentuada en la representación por medio de su compleja construcción escénica⁹.

A continuación, nos centraremos en el estudio del escenario visible en las tablas para entender cómo este participa de manera activa en la reconstrucción del trauma de Mauthausen, sumergiendo a los personajes y al espectador en un lugar sin salida. Para lograr nuestro propósito, compararemos las acotaciones espaciales del texto literario y su transposición escénica, que aspira a acentuar el espacio “poéticamente agobiante” ya presente en la versión escrita (Ripoll, 2014: 119), sin por ello perder de vista el referente real. Esta inmersión ininterrumpida en el horror del campo evocado por Ricken se da, en primer lugar, a través de la creación de un espacio que oscila entre el escenario múltiple, compuesto por varias partes del campo y por la casa de Colonia, y el escenario único; en segundo lugar, por medio de los elementos que definen los espacios patentes, como los objetos que aparecen en las tablas, hasta el diseño e incluso el material del que se compone el decorado; y finalmente, por la presencia de unos espacios evocados que,

⁵ Varias fotos de la visita de Himmler se conservan en el Museu d’Història de Catalunya, en el Fondo Amical de Mauthausen, al igual que en la Fédération nationale des Déportés, Internés, Résistants et Patriotes, en París. Para más detalles, se pueden consultar las obras de About (2005) y Bermejo (2017).

⁶ Según creemos, en el relato de la escena verdaderamente acaecida en el Lager, aparecen reminiscencias valleinclanescas que recuerdan el cuerpo del hidrocéfalo de *Divinas palabras* encima del carretón.

⁷ Como señalan Ripoll (2014), Fialdini Zambrano (2015) y Rovecchio Antón (2016), entre otros, todos los episodios relatados en *El triángulo azul* parten de hechos reales.

⁸ Así, por ejemplo, las 35 maneras de morir en Mauthausen enumeradas por los presos (Ripoll; Llorente, 2018: 22-24) recuerdan el testimonio de Ernst Martin (Bermejo, 2017: 89).

⁹ La puesta en escena, dirigida por Ripoll, es el fruto del largo trabajo de conjunto de Arturo Martín Burgos (diseño escenográfico), Almudena Rodríguez Huertas (vestuario), Luis Perdinguero (iluminación), Pedro Esparza (música), Álvaro Luna (videoescena), Marcos Punto (proyección de fotos), David Roldán (espacio sonoro).

lejos de ser una vía de fuga de la realidad de Mauthausen, terminan encerrando una vez más a los personajes en ese escenario del horror.

LA CASA DE RICKEN (1965) Y EL CAMPO DE MAUTHAUSEN (1940-1945): HACIA UN ESCENARIO ÚNICO

A propósito de la construcción de los espacios de *El triángulo azul*, Ripoll afirma:

No queremos plantear un espacio realista [...]. No nos sirve la reconstrucción de una letrina, de un despacho, del interior de un barracón, del Appellplatz. No. Necesitamos habitar el interior de la cabeza de Ricken, construir un espacio [...] a medio camino entre la pesadilla, el recuerdo y la indigestión. (Ripoll, 2014: 119)

Según creemos, el rechazo de un espacio realista, a favor de uno indefinido y angustioso que caracteriza tanto el texto literario como su adaptación a las tablas, queda plasmado desde la primera escena de la obra, situada en la casa del suboficial nazi en 1965, en Colonia.

En líneas generales, en el texto, las acotaciones que ubican espacial y temporalmente cada cuadro son meras rúbricas que separan las acciones, pues estas se limitan a indicar la fecha y el lugar en el que se desarrollan. Así, partimos de la “Casa de Paul Ricken. Colonia. Junio 1965”, para volver, con una serie de analepsis, al “Laboratorio fotográfico”, al “Despacho del SS Hauptsturmführer”, a las “Letrinas” o al “Prostíbulo” del campo austríaco. Sin embargo, esta aparente división que parece sugerir la presencia de un escenario múltiple y definido, no resulta siempre tan tajante. En efecto, tras el soliloquio del Ricken de 1965 aparecen los primeros deportados republicanos de Mauthausen en un lugar no definido por el texto, a saber, “en alguna parte [...], entre las brumas de la memoria” del suboficial (Ripoll; Llorente, 2018: 14). De la misma manera, a lo largo de la obra, las acciones siempre se darán en “algún lugar del cerebro del Ricken” (Ripoll; Llorente, 2018: 24), mientras que, cuando se mencionan zonas concretas del campo, como “appellplatz” o el mismo “lager” (Ripoll; Llorente, 2018: 29), estas aparecen a menudo entre comillas, como si se tratara de simples evocaciones. En realidad, estamos ante un recurso frecuente en las obras adscribibles al subgénero del teatro de la memoria, que sitúan los hechos representados en espacios indeterminados, incluso efímeros, para denunciar la necesidad de rescatar del olvido acontecimientos clave de nuestra historia¹⁰. En cuanto al caso concreto de *El triángulo azul*, Simone Trecca apunta que la ausencia de precisión espacial se debe a que los acontecimientos narrados aparecen continuamente “filtrados por la percepción retrospectiva del personaje” (Trecca, 2016a: 84). De esta manera, el presente y el pasado, la casa del SS y el Lager no están divididos de manera precisa dentro del texto, sino que incluso cohabitan en el recuerdo de Paul Ricken.

¹⁰ Baste pensar, por ejemplo, en las obras de teatro breve *Jaula*, de Itziar Pascual (2003), o en *La frontera*, de la propia Ripoll (2003), ambas sobre las vivencias de unos ancianos cuyo presente sigue entremezclándose con los recuerdos del exilio republicano.

En nuestra opinión, esta aparente homogeneidad espacial que caracteriza el texto se da también y sobre todo en la adaptación teatral, donde las zonas que componen el escenario se entremezclan pese a la presencia de elementos que determinan cada espacio. Como indica acertadamente Amo Sánchez, en el escenario cobran vida varias partes del campo por medio de una iluminación y de unos efectos sonoros precisos (Amo Sánchez, 2016). La propia Ripoll, en sus “Notas de dirección”, apunta al uso de unos sonidos y recursos escénicos específicos que cambian según los lugares en los que se desarrolla la acción:

Cada escena tendrá un tratamiento distinto: las letrinas tendrán eco y en verano moscas, en el prostíbulo se escucharán los perros que compartían barracón con las prostitutas y en el laboratorio se escucharán los gritos desgarrados de los torturados al otro lado del tabique. [...] Cada escena tiene su ambiente, cada cambio de estación un matiz, cada espacio sus detalles. [...] Perdinguero [...] quiere humo, mucho humo, y el humo es delicado. [...] El humo dentro de un espacio que recuerda a una cámara de gas acojona. (Ripoll, 2014: 119-120)

Sin embargo, contrariamente a lo que parecen sugerir estas afirmaciones, en la puesta en escena los límites espaciales y temporales de los distintos cuadros resultan borrosos. Así, en el primero, la casa de Colonia de 1965 no es más que un lugar desnudo delineado solo por el uso de las luces que definen los límites de la vivienda, mientras que el decorado se compone de una mesa y un taburete de piedra sobre el que el suboficial empieza a grabar su confesión. Al recordar los acontecimientos de Mauthausen, ese espacio íntimo se convierte sucesivamente tanto en el Laboratorio de Identificación Fotográfica del Lager, como en las letrinas o en el despacho del SS Hauptsturmführer Brechtmeier¹¹, por ocupar la misma posición encima del escenario y presentar el decorado de la primera escena.

De igual manera, en la adaptación escénica, también los lugares que componen el campo parecen perder su estructura para convertirse en un solo espacio, oscuro y amenazante:

(Laboratorio fotográfico)

TONI: Te cuento: esta puerta da a un cuarto oscuro para el revelado, que comunica con otro cuarto también para revelar. Ambos tienen un aseo y un baño. Esta puerta es la del almacén. Aquí se guarda de todo, los negativos, el papel fotográfico, los líquidos, de todo... Al final, el cuarto del fondo, sirve para el esmaltado de positivos y trabajos así... Sí, esta puerta es el despacho de Ricken, que ocupan también otros SS. (Ripoll; Llorente, 2018: 19)

Como se puede apreciar, en el texto literario el laboratorio fotográfico es presentado de manera minuciosa por Antonio García (Toni) a un Francisco Boix (Paco) que acaba de ser incorporado al grupo dirigido por Ricken. En cambio, en la adaptación escénica, a pesar de que las réplicas de Toni sean idénticas, el escenario carece de arquitectura interna: el laboratorio es un lugar unitario, sin paredes y casi enteramente vacío, caracterizado solo por las mismas luces, la mesa y el taburete que definían la casa

¹¹ En la obra, este personaje real aparece bajo el nombre de Brettmeier.

del SS. Lo mismo ocurre con el prostíbulo: en la puesta en escena, el lugar destinado al burdel corresponde también a la sala de cine de Mauthausen en la que, como indica Fialdini Zambrano (2015: 115) los deportados estrenaron *El Rajá de Rajaloya*.

En las tablas, dicha unidad espacial queda confirmada, además, por la constante presencia de un Ricken envejecido visible en su propia reproducción mental del campo. En efecto, en la mayoría de las escenas ubicadas dentro del Lager, vemos al suboficial tanto participando en algunas escenas e interactuando con los presos, como comentando lo que sucede desde los márgenes de la acción u observando pasivamente los hechos. De esta manera, la persistencia del mismo escenario, de un protagonista e incluso del vestuario idéntico con el que Ricken aparece tanto entre 1940 y 1945, como en 1965, sugiere que el personaje sigue estando sumergido en su experiencia concentracionaria. Al parecer, entonces, Ripoll propone una puesta en escena que fluctúa entre el espacio múltiple, con zonas separadas, y uno único, oscuro, claustrofóbico, en el que el pasado y el presente del SS se mezclan creando la “pesadilla” sin salida a la que aspiraba la dramaturga.

EL CAMPO NAZI DE MAUTHAUSEN: LOS ESPACIOS PATENTES

Como acabamos de señalar, en el texto literario las rúbricas ubican las acciones en zonas reales del campo nazi, como el prostíbulo, el laboratorio fotográfico o Appellplatz, aunque no las sitúen sobre las tablas ni las describan con detenimiento. En cuanto a la puesta en escena, aunque Ripoll afirmara rechazar la construcción de un espacio realista, como evidencian, por otra parte, los bocetos-simulación diseñados por Arturo Martín Burgos, los elementos constitutivos de los escenarios patentes sí hacen referencia a lugares del Lager cuya existencia ha sido ampliamente documentada.

La alusión histórica se transmite desde el telón de fondo que enmarca las tramas representadas, compuesto por dos grandes bloques de piedra que ocupan toda la superficie de las paredes. Además de inducir un sentimiento de asfixia, como indica Amo Sánchez¹², creemos que el material de las paredes, al igual que la manifiesta rugosidad típica del granito, parecen aludir a la cantera de Wiener Graben. Situada en las afueras del campo, cerca de la “Pared del Paracaidismo”, esta fue precisamente uno de los elementos en los que se inspiró Arturo Martín Burgos a la hora de delinear el boceto (Ripoll, 2014: 119). Al mismo tiempo, la referencia a la cantera se funde con unas alusiones a las cámaras de gas. En efecto, el espacio patente del Laboratorio de fotografías, y, por consiguiente, de las letrinas, del despacho del SS y de la casa de Colonia, se creó a partir de unas fotos de dos cámaras de gas de Auschwitz y de Majdanek (Ripoll, 2014: 119). De esta manera, no nos parece descabellado pensar que los arañazos visibles a lo largo de los bloques de piedra que enmarcan las acciones son una posible referencia a los que aparecían en la documentación manejada por el equipo

¹² Según Amo Sánchez “la verticalidad de las paredes y la horizontalidad de alargados peldaños dan sensación de ahogo para el espectador” (Amo Sánchez, 2016: 5).

dirigido por Ripoll antes de empezar el diseño¹³. Asimismo, la pequeña apertura visible en una de las paredes, a la que solo se alude en el texto literario, pero que encontramos presente en las tablas de manera ininterrumpida, también cuenta con un referente real. En efecto, como indican Pierre Salou y Véronique Olivares (2008: 68), los SS podían observar a los presos a través de un cristal espeso colocado en uno de los muros de la *Gaskammer*. La puesta en escena, por lo tanto, pretende recordar de manera casi obsesiva el exterminio producido en Mauthausen a través de continuas alusiones a elementos reales perceptibles durante todo el espectáculo:

Queremos tener al público dentro del lager. [...] Enormes paredes en fuga, paredones de cemento, churretosos de óxido y orines. Paredes que rezuman y aterrorizan. Un espacio poéticamente agobiante [...]. Todo en pequeño, sin aspavientos. [...] Contener, trabajar en pequeño, esa es la clave. Un lager es un lugar lleno de peligros, siempre hay alguien al acecho. (Ripoll, 2014: 118-119)

Otro de los espacios del Lager patentes tanto en el texto como en su adaptación, es el prostíbulo donde se encuentra encerrada la gitana Oana. A este propósito, cabe recordar que, aunque en Mauthausen hubiera una instalación destinada a la prostitución forzada, los testimonios subrayan que el plan ideado por Boix para sacar las fotos del campo no incluyó la participación de una prostituta. En efecto, contrariamente a lo que sucede en la obra de Ripoll y Llorente, fue Anna Pointer, una civil austríaca, quien guardó el material fotográfico en el jardín de su casa¹⁴. Sin embargo, este cambio les ofrece la posibilidad de retratar un nuevo tipo de opresión propia de la realidad concentracionaria, acentuada en las tablas gracias al diseño escénico. Así, en el texto literario, varias escenas se desarrollan en el prostíbulo formado, en palabras del personaje Brettmeier, por unos “cuartuchos” y un “pasillo”. En la puesta en escena, en cambio, los encuentros entre Oana y sus clientes no tienen lugar en una habitación, sino directamente en las gradas de la escalera, cerca de la Cantera, para subrayar, quizás, la situación degradante vivida por la gitana.

Finalmente, desde el principio del espectáculo se alude a la estación de trenes de Mauthausen a la que llegaban los deportados. Mientras que en el texto esta es más bien un espacio latente, pues solo se alude a ella en pocas ocasiones¹⁵, en las tablas la estación se transforma en un espacio patente, visible gracias a una vía deforme que aparece colgada del techo del escenario desde el comienzo de la obra. De esta manera, la vía del tren se convierte en un escenario más que amenaza a los personajes de forma ininterrumpida, pues si por una parte esta hace referencia a los numerosos convoyes

¹³ Como indica Ripoll, “Encontramos, entonces, dos fotografías del interior de sendas cámaras de gas. La primera es de Auschwitz y en ella se aprecian arañazos desesperados en sus paredes” (Ripoll, 2014: 119).

¹⁴ Como indican las fuentes históricas, Jacinto Cortés, joven del *kommando* Poschacher, logró establecer contactos con la austríaca Anna Pointer, a la que dio las fotografías reveladas en Mauthausen. Para más información, se puede consultar la obra de Bermejo (2017: 192-193).

¹⁵ “En alguna parte aparece y se ilumina un precario escenario fabricado con material de desecho, el telón del foro representa toscamente el interior de un tren. [...] En determinado momento, muy sonrientes, [los espectros] bailan y cantan el pasodoble, cuyo ritmo recuerda inequívocamente el sonido del tren” (Ripoll; Llorente, 2018: 14).

que llegaron al Lager, por la otra insiste en la situación de encierro vivida por los presos gracias al complejo diseño de luces, a cargo de Luis Perdinguero, que hace aparecer el reflejo de las travesías sobre la cara de los actores, como si se encontraran tras las rendijas de una prisión¹⁶.

Según creemos, también el decorado básico visible en las tablas, y ausente en el texto literario, parece tener un correlato histórico. Sobre el escenario vemos una mesa maciza que podría recordar aquellas de las salas de disección, a la vez que da consistencia a estos espacios casi oníricos. Igualmente, el taburete permite crear vínculos entre la casa de Ricken de 1965 y la escalera de Mauthausen, representada por las tres gradas siempre visibles en el escenario. De acuerdo con las afirmaciones de la dramaturga, las gradas hacen referencia a la escalera construida por los deportados del campo, entre los que se contaron muchos españoles (Ripoll, 2014: 119). Como indican las fuentes históricas, los presos debían subirlas transportando unos bloques de piedra que pesaban entre treinta y cuarenta kilos¹⁷. Contrariamente a lo que ocurre en el texto, la referencia a la escalera (y el vínculo con la casa de Ricken), se explicita en escena cuando los presos reactualizan la penosa tarea subiendo las gradas con unos pesados bloques cuadrados entre sus brazos. Entre ellos, visualizamos el taburete sobre el que el antiguo SS empezaba a contar sus memorias desde Colonia.

Finalmente, en la adaptación teatral distinguimos algunos objetos cuya carga simbólica subraya la opresión vivida por los personajes. Así, en todas las escenas situadas en el prostíbulo aparece un reloj, en cambio ausente en el texto. Este objeto hace referencia tanto a los doce minutos que tiene Oana para satisfacer a los clientes, como al tiempo que le queda por vivir, con el que Brettmeier la chantajea de manera constante¹⁸.

De la misma manera, la amenaza mortífera que pesa sobre los presos se plasma también en la presencia de unas maletas abandonadas por los primeros deportados españoles tras su llegada al campo. Si el texto solo dedica unas líneas a las pertenencias de los presos¹⁹, en la escena, estas permanecen al lado de las gradas durante todo el espectáculo. Así, si por una parte nos podríamos encontrar ante una referencia al lugar del Lager destinado al depósito de bienes de los detenidos, cerca de la puerta principal de Mauthausen²⁰, por otra, estos objetos insinúan de manera inquietante la desaparición de los deportados, puesto que nadie los recuperará a lo largo de la representación.

¹⁶ Sobre la alusión al tren y su función metafórica, véanse Ripoll (2014) y Amo Sánchez (2016).

¹⁷ Para más información sobre los trabajos forzados llevados a cabo en la Cantera de Wiener Graben, se puede consultar la obra de About (2005: 62-71).

¹⁸ “BRETTMEIRER: Te propongo un plan: a partir de hoy, de ahora mismo, tú eres mi confidente y no morirás. Creo que es un buen negocio. Tú me suministras información, y yo te suministro días de vida. Tú me cuentas todo lo que te dicen mis camaradas, los soldados también, claro, pero sobre todo, los oficiales, y cuantos más altos, mejor” (Ripoll; Llorente, 2018: 26).

¹⁹ “Seis fantasmas polvorientos y flacos aparecen cargados de bultos, macutos, maletas... algunos visten un roído uniforme francés, otros abrigo, terno y sombrero, alguno calza alpargatas” (Ripoll; Llorente, 2018: 14).

²⁰ Véase el “Plano del campo de concentración de Mauthausen” incluido en la obra de About (2005: 23).

EL CAMPO DE MAUTHAUSEN: LOS ESPACIOS LATENTES

Como indica Rovecchio Antón, de manera contraria a lo que ocurre en texto literario, en la traslación escénica se alude de manera casi constante a unos lugares evocados a través de la proyección de vídeos pertenecientes a la Asociación Amical de Mauthausen y al Museo de Historia de Cataluña, y de fotos conservadas en distintos archivos (Rovecchio Antón, 2016: 101-102). De acuerdo con estas afirmaciones, la obra se abre con el video de un tren que lleva a los deportados al campo austriaco, mientras que en otras proyecciones se ve la chimenea humeante del crematorio. En ambos casos, nos encontramos con nuevos escenarios del horror a los que no accedemos de manera directa, pues ninguna escena se desarrolla en estos lugares. Sin embargo, estos terminan formando parte del espectáculo como si de una gran panorámica se tratara. Al igual que los documentos fílmicos, las fotografías proyectadas en determinados momentos de la historia nos dan acceso a los espacios contiguos ajenos a la trama estrictamente presentada sobre las tablas. Esto lo vemos en la que reproduce el cuerpo del cadáver de un detenido político austriaco sobre una alambrada electrificada, inmortalizada efectivamente por Francisco Boix en 1943, o en otra donde distinguimos a un preso ahorcado en el campo sanitario de Mauthausen²¹. De esta manera, todos los lugares evocados hacen referencia a algún tipo de suplicio real llevado a cabo en zonas específicas del Lager, y reconocibles por los espectadores.

Asimismo, algunos espacios latentes del campo de Mauthausen se rememoran a lo largo de los diálogos o monólogos de los personajes, quienes evocan los túneles, el crematorio o las duchas:

TONI: Querida Sole [...], has de saber que yo tengo, de momento, la suerte de estar trabajando en un laboratorio de fotografía y me alimento mejor que la mayoría de los presos, y no trabajo a la intemperie en el río, o en las canteras, o en los túneles. [...] No sé cuántos miles de compatriotas han pasado por aquí, pero sí sé que muchos, muchísimos, ya han muerto de agotamiento en la cantera, en una escalera monstruosa de 186 peldaños que te hacen bajar y subir con piedras que pesan unos 20 o 40 kilos. [...] Desde hace unos meses han diseñado unas cámaras de gas que parecen unas duchas en las que pueden matar por asfixia a doscientas personas de una vez. [...] Hay unas chimeneas por las que permanentemente se van al cielo decenas, cientos de seres humanos. (Ripoll; Llorente, 2018: 62-63)

En palabras de Amo Sánchez (2016), los espacios latentes también se pueden recordar por medio de sonidos amenazadores que subrayan la situación de opresión en la que viven sumergidos los presos. Dicho aspecto se percibe, por ejemplo, gracias a los aullidos que se escuchan de manera constante tanto en el texto como en la adaptación teatral, que aluden no solo a los perros presentes en el Lager, sino también a uno de los métodos de tortura de los SS (Salou; Olivares, 2008: 65).

Finalmente, Fialdini Zambrano (2015), Amo Sánchez (2016), Trecca (2016) y Katona (2016), entre otros, han analizado la continua inserción de canciones en la obra. Para Trecca, la música cumple, entre otras funciones, la de “contextualización” pues “a

²¹ Las fotografías, conservadas respectivamente en los archivos NARA y FNDIRP, pueden consultarse en el estudio de Bermejo (2017: 210; 228).

través del tema musical el público puede colocar los eventos” en el momento histórico (Trecca, 2016b: 255). Según creemos, esta contextualización puede darse también a nivel espacial. Tanto en el texto literario como en su respectiva puesta en escena, hay lugares del Lager que aparecen a través de las canciones de los deportados, sea para presentarlos por primera vez (es el caso de la letra donde se menciona la enfermería del campo), sea para insistir en ellos, como ocurre con la “canción de la cantera de Wienergraben”, del “chotis del crematorio” (Ripoll; Llorente, 2018: 38 y 58), o con aquella dedicada a la cámara de gas:

PRESO 2: Si es que no damos abasto con la cámara de gas.

Este domingo en el Campo.

Prisciliano y Agapito

vieron una chimenea

con su humito.

Y venían con el carro

a rebosar de muertitos

y como era su costumbre

los echaron a un hoyito. (Ripoll; Llorente, 2018: 59)

Aunque dichas letras aparecen invariadas tanto en el texto como en su adaptación, en el espectáculo se puede insistir en el horror de los espacios latentes a través de una serie de estrategias. Esto sucede, por ejemplo, con la canción de la alambrada electrificada, entonada por un deportado que personifica la tortura a través del vestuario concebido por Almudena Rodríguez Huertas²², y del síncope de los versos cantados, como si lo estuvieran electrocutando en directo:

Canción de la alambrada electrificada.

Sé que soy la tentación

ven, no pierdas la ocasión;

ven, que tengo un cablecito

que te arrea un calambrito,

yo soy tu liberación.

[...]

Yo soy la electrocución,

yo soy la alta tensión,

tu cuerpo en ebullición.

Trescientos ochenta voltios,

listo para el crematorio. (Ripoll; Llorente, 2018: 103)

De esta manera, al igual que en el caso de los espacios patentes, también los latentes subrayan los horrores vividos en el Lager gracias al referente real que abarca todo detalle escénico.

²² En la puesta en escena, el preso lleva un alambre de púas en la cabeza y un cartel en el que se avisa del peligro de muerte por alta tensión. De nuevo, nos encontramos con una referencia histórica, como se puede apreciar en la foto anteriormente mencionada.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto a lo largo de este artículo, los escenarios que componen *El triángulo azul* de Llorente y Ripoll colaboran de manera activa en la reconstrucción del trauma que significó Mauthausen. Este aparece a través de los recuerdos angustiados de Ricken, cuyas palabras van delineando un ‘escenario del horror’ que intimida tanto a los lectores como y sobre todo a los espectadores.

En la puesta en escena, la inmersión ininterrumpida en el Lager aparece acentuada con respecto a los escenarios esbozados en el texto, siempre reales, pero indefinidos. Dicho énfasis se percibe, en primer lugar, en la creación de un escenario único y claustrofóbico del que el suboficial, a pesar de los años, no logra huir, pues este insiste en materializarse en los límites de su propia casa. En segundo lugar, la inserción del espectador dentro de Mauthausen se da por medio de unos espacios patentes, que, sin ser realistas, remiten siempre a algún acontecimiento histórico a través del decorado, de los sonidos, de las luces y las sombras, o de los materiales que componen la puesta en escena. Finalmente, los espacios latentes, evocados por medio de fotos, vídeos, canciones, sonidos y diálogos, refuerzan el confinamiento de los personajes (y del espectador) en el interior del campo nazi;

Hacia el final de la obra, Ricken sigue sin ser “un hombre de acción” (Ripoll; Llorente 2018: 13), como muestran las escenas en las que él observa pasivamente los hechos que protagonizó, ya desde el escenario, ya desde las butacas donde está sentado junto con el público. Por ende, la única posibilidad en manos del espectador para salir del Lager es abandonar el mismo papel pasivo que condenó a Ricken a una existencia atormentada.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOUT, Ilse (2005): *La part visible des camps: les photographies du camp de concentration de Mauthausen*, Paris: Tirésias.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2016): “El triángulo azul, de Laila Ripoll y Mariano Llorente”, *Don Galán*, 6, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/pagina.php?vol=6&doc=5_1&el-triangulo-azul-de-mariano-llorente-y-laila-ripoll-el-clamor-celeste-de-la-memoria&por-antonia-amo-sanchez.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2017): “El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J’attendrai* (2015), de José Ramón Fernández”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 385-397.
- BERMEJO, Benito (2017): *Le photographe de Mauthausen. L’histoire de Francisco Boix et des photos dérobées aux SS*, Liège: Territoires de la mémoire.
- FIALDINI ZAMBRANO, Rossana (2015): “El triángulo azul: el teatro como recurso de sobrevivencia y espacio de memoria”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 40 (1), pp. 109-131.
- HIRSH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia UP.
- KATONA, Eszter (2016): “El holocausto español en la escena teatral”, en Buczek, Olga; FALSKA, Maria (eds.): *La violencia encarnada. Representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, Sevilla: Padilla Libros, pp. 101-103.
- PIKE, David Wingeate (2006): *Españoles en el Holocausto*, Barcelona: Debolsillo.
- PRESTON, Paul (2011): *El Holocausto español*, Barcelona: Debate.
- RECK, Isabelle (2012): “El teatro grotesco de Laila Ripoll”, *Signa*, 21, pp. 55-84.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laetia (2016): “El triángulo azul: el teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll”, *Cuadernos ASIPI*, 7, pp. 95-108.
- ROIG, Montserrat (1977): *Els catalans als camps nazis*, Barcelona: Edicions 62.
- RIPOLL, Laila (2014): “Algunas notas sobre *El triángulo azul*”, *ADE Teatro*, 152, pp. 117-122.
- RIPOLL, Laila; LLORENTE, Mariano (2018): *El triángulo azul*, Bilbao, Artezblai.
- RUBIO, Salva; COLOMBO, Pedro J. (2018): *El fotógrafo de Mauthausen*, Barcelona: Norma Editorial.
- SALOU, Pierre; OLIVARES, Véronique (2008): *Los republicanos en el Campo de concentración nazi de Mauthausen: el deber colectivo de sobrevivir*, Paris: Tirésias.
- SILVA, Emilio (2018): *Triángulos azules en la memoria*, en Ripoll, Laila; Llorente, Mariano: *El triángulo azul*, Bilbao: Artezblai, pp. 9-12.
- SOLER, Llorenç (2000): *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno*, España: Oriol Porta (documental).
- TARANGONA, Mar (2018), *El fotógrafo de Mauthausen*. España: TVE/FilmTeam/Rodar y Rodar.

- TRECCA, Simone (2016a): “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 79-94.
- TRECCA, Simone (2016b): “Funciones dramatúrgicas de la música en las puestas en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll”, en Romera Castillo, José (ed.): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 247-257.