

## Un viaje a la destrucción de la Humanidad: *Donde el bosque se espesa* (2018) de Laila Ripoll

Miriam García Villalba  
Universidad Complutense de Madrid  
[mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)

### Palabras clave:

Laila Ripoll. Fosas comunes. Grotesco. Memoria histórica.

### Resumen:

El propósito de este artículo es analizar una de las últimas obras dramáticas de Laila Ripoll: *Donde el bosque se espesa*, estrenada en 2018 en el Teatro Español. En primer lugar, se expone un esbozo o breve introducción de la situación del teatro actual desde sus corrientes temáticas apuntadas por la crítica. En segundo lugar, se presenta la trayectoria de Laila Ripoll como dramaturga en aras de comprobar su dedicación a un teatro de vertiente historicista, revisionista, de denuncia política y social. A partir de tales estudios, me propongo analizar su última pieza, *Donde el bosque se espesa*, que será constantemente relacionada en su dialogismo con otras producciones de la autora, así como su intertextualidad con otros dramaturgos coetáneos, representantes de la escena actual.

## A journey to the destruction of Humanity: *Donde el bosque espesa* (2018) by Laila Ripoll

### Keywords:

Laila Ripoll. Mass grave. Grotesque. Historical Memory.

### Abstract:

The purpose of this article is to analyse one of the last Laila Ripoll's dramatic work: *Donde el bosque se espesa*, staging in June 2018 on Teatro Español. First of all, it is presented an introduction of nowadays theatral situation since its thematic ways. On Secondly, her work as dramatic writer to show her dramatic engagement with a historical, revisionist, sociological pieces. From that point, I will study one of her last pieces: *Donde el bosque se espesa*, which I will related to another ones, and with other dramatic writers which share such topics.

---

«Desenterrar ayuda a sanar las heridas. Hace que la gente descanse».  
«Nadie muere tan pobre como para no dejar nada».  
Laila Ripoll, *Donde el bosque se espesa*.

## **Breve introducción al teatro actual y presentación de la autora**

En los últimos años, la dramaturgia femenina ha gozado de una impronta significativa a nivel estético, dramático y sociológico mediante la puesta en escena de los acontecimientos más denigrantes de la humanidad, como fueron las Guerras Mundiales, la Guerra Civil española, los fascismos o la disolución de Yugoslavia, entre muchos otros *accidentes* de índole moral promovidos por las políticas europeas. Si bien Juan Mayorga protagoniza esa veta del teatro de denuncia social, no es el único, pues dramaturgas como Laila Ripoll han profundizado en este tipo de temática, enfrentando a víctimas y verdugos en aras de una concienciación y terapia, más que a nivel sociológico, a nivel humano, antropológico. Forman parte de esta nómina Laila Ripoll, Lluïsa Cunillé o Angélica Liddell. Este artículo está dedicado a una de las últimas creaciones de Laila Ripoll: *Donde el bosque se espesa*, estrenada en 2018 en el Teatro Español. Puesto que aún no ha tenido lugar la publicación del texto teatral, mi artículo está orientado al análisis de la escenografía y simbología dramática de la pieza.

A pesar de que su producción teatral no se limita de manera exclusiva al realismo social, en su repertorio literario hallamos un conjunto de textos de una valía política y crítica indiscutible, pues, además de poner en tela de juicio las masacres del pasado siglo XX, busca impulsar una *filosofía humana* acerca de determinados hitos históricos que han conducido a mostrar el rostro más inhumano de la humanidad, sirva la paradoja. De ese modo, con la Ley de Memoria Histórica como telón de fondo y mediante el dialogismo entre vencedores y vencidos, reconstruye –o, mejor dicho, *deconstruye*– dicha Historia a través del ejercicio textual dramático, así como ahonda en las almas de sus personajes, generando la sensación



culpabilizadora a la par que terapéutica en el lector/espectador, acompañándose de toda una trayectoria dramática previa, reconocida también en otros autores coetáneos, con quienes conversa en la intertextualidad. En definitiva, su obra confluye entre el realismo social, el realismo metaficcional –muy recurrente en su producción– y el teatro histórico. En esta línea historicista, Ripoll cumple con los fines que, según apunta Juan Mayorga, deben poseer estas representaciones:

[...] el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido. A través de esos personajes, el teatro histórico afirma que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo.

[...] Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. [Mayorga, 2016: 156]

En el último teatro español impera un realismo de distinto matiz y se puede clasificar en distintas tendencias: en primer lugar, un realismo farsesco, histriónico o grotesco al modelo de J. L. Alonso de Santos, dentro del cual inscribimos a Laila Ripoll; en segundo lugar, un realismo de denuncia o tono confesional al modelo de Juan Mayorga, del que Ripoll y Angélica Liddell también formarían parte; en tercer lugar, un realismo metaficcional, en el que también se instala la dramaturgia ripolliana; y, por último, un realismo testimonial ‘sucio’, donde se citan dramaturgas como Paloma Pedrero o Angélica Liddell. En definitiva, el teatro de Ripoll aúna prácticamente todas las corrientes dramáticas y las estéticas imperantes en el siglo XXI.

Adelaida Ripoll Cuetos, más conocida como Laila Ripoll, nació en Madrid en 1964. Perteneciente a una familia de tradición teatral<sup>1</sup>, es licenciada por la RESAD y titulada en Pedagogía Teatral. En 1991 fundó la compañía teatral Micomicón junto con José Luis Patiño, Mariano Llorente y Juanjo Artero.

<sup>1</sup> Su madre, Concha Cuetos, y su hermano, Juan Ripoll, son actores. Su padre, Manuel Ripoll, es director.



Su dedicación al teatro comenzó en los años noventa, cuando publicó y estrenó *La ciudad sitiada* (1996). Ha dirigido numerosos espectáculos en el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico o el Festival de Teatro Clásico de Mérida. Por otro lado, es interesante comprobar que se trata de una dramaturga *pura*, esto es, tan solo se ha dedicado al teatro, no ha cultivado otros géneros. Dentro de su ingente producción, su obra dramática más reseñable –o más conocida– es la denominada “Trilogía de la memoria”, compuesta por *Atra Bilis* (2001), *Los niños perdidos* (2006) y *Santa Perpetua* (2011). Se ha convertido en una de las máximas representantes de la escena española actual.

### ***Donde el bosque se espesa***

Escrita por Laila Ripoll y Mariano Llorente bajo la dirección de Ripoll, estrenada en la Sala Principal del Teatro Español en mayo de 2018, constituye, como bien fue presentada por el propio Teatro Español en su *dossier*, un «texto teatral cuya temática de fondo es la situación de trauma que viven tres países europeos con multitud de fosas comunes y desaparecidos: España, Polonia y la ex Yugoslavia (principalmente Bosnia-Herzegovina)»<sup>2</sup>.

La trama es sencilla y cotidiana, pues la profundidad se halla en la reflexión política y la denuncia que bajo el drama subyace: ante el repentino fallecimiento de su madre, dos hermanas descubrirán, mediante una caja, que su madre no fue la que pensaban, así como tampoco sus antepasados; dicha caja constituye el eje argumental de la obra de una manera puramente simbólica: un viaje alucinatorio –pero real– a través del cual una de las hermanas y su hija se embarcarán en búsqueda de la *verdad*.

En la literatura actual, la Memoria Histórica es crucial para la *deconstrucción*<sup>3</sup> de los acontecimientos histórico-políticos, de modo que lo

---

<sup>2</sup> En *Dossier de Prensa* ofrecido por el Teatro Español.

<sup>3</sup> En lo que respecta a la “deconstrucción”, empleo el término en la misma significación que Francisco Gutiérrez Carbajo, esto es, en la semántica de “recontextualización”: «La



que Laila Ripoll ofrece es una reconsideración acerca de los conflictos acaecidos en Europa entre 1991 y 2006, la disolución de Yugoslavia, acompañada de referencias –lejanas pero complementarias desde el punto de vista historicista– a la Guerra Civil española, los genocidios de la Segunda Guerra Mundial y el nazismo. Si recapitamos acerca de los temas puestos en tela de juicio, concluimos que tales catastróficos hitos comparten un cruento problema moral, de humanidad: las fosas comunes, las víctimas desconocidas, la pérdida de identidad, el olvido o despreocupación por parte de los gobiernos europeos, etc. Tales asuntos son escenificados en un ambiente carnalesco, grotesco, deshumanizado y bélico, en la línea de otras representaciones de la autora de la misma índole<sup>4</sup>.

Procedemos al análisis de la representación. La obra se inicia con un baile de máscaras –los actores cubrirán sus rostros con sacos, bolsas y cajas de cartón–, un desfile de personajes actuando en apartes que dialogan sobre los muertos en la guerra, las fosas comunes y sus pertenencias como único recuerdo o posible identificación (como pudieran ser sus zapatos). De manera circular, se cerrará la obra con estas mismas máscaras; los denominaré ‘voces de conciencia’. El ambiente dramático es grotesco, construido a partir de una escenografía austera, nebulosa, polvorienta, decadente, oscura, lugar que posteriormente es identificado como una taberna de Croacia. A pesar de esta atmósfera surrealista, ficticia, de ensueño, todo lo sucedido a través de estos personajes *imaginarios* es un retorno al pasado, una prueba fehaciente de los conflictos bélicos que se dramatizan en la obra.

La trama goza de dos espacios dramáticos. Por un lado, un tiempo presente en el cual Antonia<sup>5</sup> investiga el oscuro pasado de su árbol

---

deconstrucción más que una demolición sería una recontextualización» [J. Romera Castillo, 2009: 121].

<sup>4</sup> «Trilogía de la memoria»: *Atra Bilis, Los niños perdidos y Santa Perpetua*. Véase estudio de Jorge Avilés Diz [2016].

<sup>5</sup> Si hemos introducido que la trama trata de dos hermanas y su madre fallecida, la protagonista tan solo es una de ellas: Antonia. La otra hermana, Isabel, rehúsa conocer ese



genealógico, que dramáticamente toma como eje argumental-simbólico la caja que la fallecida ha dejado en herencia. Por otro lado, el espectador se traslada, en compañía de los personajes, a un pasado tormentoso, traumático, cuyo marco de fondo es la Guerra Civil y su posguerra, el nazismo y su genocidio en los campos de concentración y, en última instancia, el conflicto yugoslavo, todos acontecimientos lamentables cuya única huella ha sido la demostración de una Memoria Histórica mal ejecutada, la pérdida de esperanza en la humanidad y la denuncia de los gobiernos para con su Historia por los múltiples desaparecidos. La puesta en escena, así, se convierte en «un mirador a la existencia» [Mayorga, 2016: 89].

Una vez Antonia descubre los secretos y mentiras a partir de la caja heredada, comienza un *viaje espiritual* hacia la verdad. En compañía de su hija, Ana, acuden a un historiador con el propósito de descubrir el enigma de cada uno de los objetos contenidos en aquella caja que, como Pandora, supone el fin del orden y la entrada en un pozo oscuro de caos, violencia, traumas y desilusión. La recuperación de este pasado histórico estalla en el momento en que Antonia descubre que su abuela no solo tuvo una relación con el que presupone su abuelo, Rafael Cobreces Galilea –uno de los españoles deportados a Mauthausen, asesinado por republicano en 1936<sup>6</sup>–, sino que aparece un segundo hombre: Emiliano, al que después reconoceremos como Emiljan Rukavina, combatiente fascista italiano.

En definitiva, la trama central no resulta compleja: un enredo familiar provocado por el desvelamiento de unos objetos que desmienten toda una historia genealógica. Sin embargo, la dramaturga inserta la denuncia político-social en aquellos personajes carnavalescos, máscaras que inquietan al espectador por reconocer en ellos las grandes faltas de la humanidad en estos hitos históricos. La caja, pues, es el elemento que

---

pasado familiar, se desentiende y asume un papel secundario. Mientras, Antonia será acompañada por su hija, Ana, en dicha investigación.

<sup>6</sup> Otro de los asuntos históricos del interés de la autora, perceptible en su obra *El triángulo azul*, obra con la que le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015.



conduce a esa taberna croata donde se exponen, frente al auditorio, los comportamientos más inhumanos y las verdades más reconocibles en una catarsis dramática insostenible para el público del siglo XXI, herederos conscientes y partícipes de tales actos.

Alguno de los recursos empleados para tal fin, además del intrínseco valor simbólico de la caja, es el *humor negro*. Uno de los primeros grandes golpes textuales que desorientan al espectador es el chiste de «¿Qué hace una niña en Sarajevo en un columpio? Marear a los francotiradores», contado por Charlatana, la protagonista de esas voces grotescas. De la misma forma, el discurso de este personaje femenino parece dirigirse siempre a un colectivo, ya podríamos pensar en el auditorio, ya en todos aquellos injustamente asesinados en las guerras mediante preguntas como «¿Quién apretó el gatillo contra ti?». Se trata de un discurso *por* y *para* los muertos, evidente una vez le confiese a Antonia que pueden comunicarse por ser una ‘niña muerta’ que, sin embargo, no es consciente de su fallecimiento, a lo cual ella responde: «Tal vez es porque me he quedado ciega». La ceguera es una tercera clave simbólica de la obra<sup>7</sup>: el personaje con menor capacidad de visión es capaz de percibir las voces de los muertos y los ecos de la guerra; el único personaje capaz de potenciar sus otros sentidos, teniendo atrofiado el de la vista. Ello no es baladí, pues la figura del ciego a lo largo de la historia de la literatura es significativamente simbólica a la hora de analizar sus capacidades para sentir los ancestros. Asimismo, esta incapacidad de visión se relaciona con la posibilidad de observar sin prejuicios, sin *ensuciar* la vista con lo mundano y de sentir con pureza la realidad o, en este caso, la verdad tan necesitada.

Este personaje fantasmagórico y carnavalesco, voz de conciencia, es nominada en el elenco como Charlatana, quien nos ofrece el paradero de Rafael (supuesto abuelo de Antonia) como otro de los que «salieron por la

<sup>7</sup> En *Los niños perdidos*, Laila Ripoll también introduce un personaje ciego: la monja de la Obra Nacional de Auxilio Social, quien aplaude su cualidad de invidente: «Bendito tracoma, enviado por Dios, que me hizo ver con los ojos del espíritu, con los ojos del alma, y me cegó de los perniciosos ojos de la cara...» [Ripoll, 2010: 54].



chimenea del crematorio». De la misma forma, otra de sus escenas más macabras y humorísticamente cínicas es el momento en que Charlatana aparece personificada como Hitler, disfrazada del dictador, y la cínica conversación con un soldado polaco. De hecho, Hitler dirá que los nazis fueron mucho más ‘cuidadosos’ a la hora de ejercer violencia pues ofrecían *delicadas* duchas de gas, mientras que los polacos ejercieron la violencia de manera más llamativa y, por ende, menos decorosa; marchará ante una urgente llamada de Stalin. El humor negro, grotesco, resume la idiosincrasia de estas voces de conciencia: horror y humor corrosivos. Portadora de toda la tradición goyesca del esperpento, lo grotesco y lo deformado-trágico, esta estética es frecuentemente empleada por Laila Ripoll «para hacer un teatro capaz de ofrecer una visión distanciada del mundo trágico» [Reck, 2012: 58]. De la misma forma, podría percibirse igualmente el uso de la sátira, en la teoría mayorguiana de que «la misión del satírico es la basura. Destaparla y mostrarla en toda su fealdad» [Mayorga, 2016: 33].

Hasta este momento, el conflicto bélico puesto en escena está comprendido en los primeros cincuenta años del siglo XX, esto es, la ya citada Guerra Civil española a través del abuelo republicano y el nazismo, relacionado con los españoles deportados a campos de concentración. ¿Cómo se integra el conflicto yugoslavo? Significativamente, el padre de Ana y marido de la protagonista es yugoslavo, y se muestra reacio a hablar de su país; parece querer ocultar la triste historia de su nación. En el viaje que llevan a cabo madre e hija se toparán con una desagradable verdad acerca del padre y marido.

En uno de los viajes alucinatorios de Antonia, Charlatana prosigue con su denuncia política: hablará de las fosas comunes en las que quedará, según sus palabras, «enterrado su relato», así como condena a los muertos como víctimas enterradas y sepultadas «en la sima más honda: el olvido». El olvido de los gobiernos, de los verdugos, el olvido en la Historia universal de los débiles, de los marginados, de los vencidos. Ella misma se lamenta de que «hiz[o] callar el dolor insoportable de los muertos para que los muertos





podrían dormir». Es, por tanto, una denuncia a dos niveles: en primer lugar, una crítica lacrimosa del olvido de aquellos muertos en guerras cuyos familiares no pueden llorarlos por hallarse en paradero desconocido. En segundo lugar, una crítica a una historia mal contada, o contada por los vencedores y no por vencedores y vencidos, esto es, la imposibilidad de disponer de una información completa para llevar a cabo una Historia verosímil, y no el relato de una historia incompleta o poco objetiva. La Historia se halla sesgada, mutilada, cercenada.

El primer viaje de Antonia y Ana es a París, donde descubren que su abuelo Rafael fue uno de los republicanos represaliados en el campo de concentración de Mauthausen<sup>8</sup>. El segundo viaje es a Bosnia, donde aparece en escena un personaje decisivo en el asunto de la memoria histórica: Carmen, arqueóloga dedicada a la identificación de los cuerpos que fueron abandonados en las fosas comunes y se hallan en paradero desconocido. La arqueóloga reflexiona con Antonia y Ana acerca de su trabajo, reconociendo el valor del mismo: «Desenterrar ayuda a sanar las heridas. Hace que la gente descanse». Asimismo, relata algunas de sus experiencias con los cuerpos hallados, de lo cual confiesa otra firme opinión: «Nadie muere tan pobre como para no dejar nada». Ana le interroga acerca del paradero de su bisabuelo, Emiljan, mientras que Antonia comienza a deliberar si no sería mejor vivir en la *incertidumbre*, ser cobarde y detener su indagación en un pasado oscuro como el que van desvelando a medida de este viaje que, si nos percatamos, hace mucho que dejó de ser un itinerario para ser un *viaje espiritual*, un recorrido por la conciencia universal y, concretamente, por su caótico árbol genealógico. Es un experimento de autoconocimiento e introspección que no solo atañe a Antonia sino a todos y cada uno de los espectadores; Ripoll siempre instala la culpa y el mensaje en el receptor, no en sus personajes, que no son nada más que fantasmas, víctimas del pasado,

---

<sup>8</sup> Recuérdese que el tema de los republicanos perseguidos por el franquismo constituye uno de los temas que más interés suscitan en esta autora. Así, *El triángulo azul* es una obra dramática dedicada exclusivamente a estos represaliados en el campo de concentración de Mauthausen.



pero recuerdos vivientes en cada uno de nosotros, en nuestra *memoria* y, por ende, mensajeros de la intencionalidad moral de la pieza.

Sobre Bosnia, reaparece nuestra Charlatana con lo que, de nuevo, se presta como un *flashback* psicodélico en el que, como si de una discoteca de tecno se tratara, habla del espíritu eslavo, del «maldito» que traiciona a su patria y del corazón de Yugoslavia, donde se procede a interpretar el título de la obra, hasta ahora intrigante. Efectivamente, esta máscara del subconsciente de Antonia materializa, a través de la palabra, unos bosques de fresnos, situados junto al río Sava, un lugar en el que comienza a obnubilarse el sentido, la conciencia, donde se hallan esos muertos desaparecidos... allí *donde el bosque se espesa*. En este momento, Antonia interpela con esta voz de conciencia, cada vez más perturbada e incapaz de proseguir sus descubrimientos, incapaz de comprender tanta violencia, tanta inhumanidad: «donde yo veo un fresno, tú ves un ahorcado», reconoce. En la tradición escandinava, el fresno es un árbol sagrado por simbolizar la inmortalidad [Chevalier, 2015: 509], por lo que su interpretación es evidente: lo sacro, lo puro, ha sido bañado por la violencia de los verdugos y la sangre de sus víctimas, que ‘descansan’ en paraderos desconocidos. De hecho, la Charlatana da la «bienvenida al horror» a Antonia una vez que esta procede a una inmersión espiritual en la búsqueda de su verdadero abuelo. En esta línea, también debe reconocerse la simbología del ‘bosque’, recurrente a lo largo de la Historia de la literatura: desde finales del siglo XIX, explotado sobremanera por los grandes decadentes y simbolistas – véase Baudelaire –, el bosque ha sido un elemento natural de altísimas connotaciones, como «bosque devorador», la manifestación del terror «por su obscuridad y su arraigamiento profundo, el bosque simboliza lo inconsciente» [Chevalier, 2015: 195]. Cirlot acude a la filosofía y psicoanálisis de Jung, que acredita al bosque la imagen visual del miedo [1997: 112].

El último gran salto espacial-dramático es Jasenovac (Croacia), campo de concentración que presentado al espectador con el mismo



cinismo, sátira y humor negro que mantienen los personajes carnavalescos que se vienen analizando: en este caso, Charlatana actúa cual guía de un grupo de turistas que visitan dicho campo de concentración; les presentará un cuchillo «corta-serbios», así como ruega al grupo turístico leer los nombres y apellidos de las víctimas: «hagan el favor de leer los nombres en voz alta para que no se pierda ninguno, que nos ha costado mucho trabajo dar con ellos» [...] se ruega a cada visitante que recuerde al menos un par de nombres, no sea que se vuelvan a olvidar y entonces ya los hemos perdido para siempre», con histriónicas e histéricas carcajadas de fondo. Posteriormente, se propone apartar a las víctimas como centro del discurso para focalizar en los victimarios: en mi opinión, esta característica es una de las más plausibles del teatro actual, pues, mientras que el siglo XX se ha consolidado en la perspectiva de la víctima, el teatro del XXI está aportando esa doble perspectiva; Juan Mayorga, Laila Ripoll, Alberto Conejero, Lluïsa Cunillé y otros autores atienden con precisión, preocupación y detalle a la visión del lado ejecutor, dando pie a deconstrucciones y reconstrucciones de la Historia, un análisis más exhaustivo en lo que a historicismo se refiere.

Uno de aquellos victimarios es Emiljan Rukavina, el verdadero abuelo de Antonia, conocido como el «Ángel Satán», presentado en una fotografía con un rostro angelical. No obstante, dirá nuestra guía, «no se dejen engañar, [...] tendemos a pensar que nada malo puede esconderse en lo bello. Tendemos a pensar que la cara es el espejo del alma. Y nos equivocamos». Efectivamente, Emiljan Rukavina fue uno de los grandes criminales de guerra, no es ningún héroe sino un asesino. Conocida esta nueva desilusión, madre e hija llegan a una taberna croata cuya fachada tiene el emblema del lobo negro<sup>9</sup>, el mismo lobo de la caja de cerillas que encontraron en las pertenencias de la madre. En esta escena, se produce una ruptura de la cuarta pared en la que explota todo el magma político de la obra y la denuncia a las guerras que asolaron Europa focalizada en una: el

<sup>9</sup> El lobo es «un símbolo del principio del mal», así como tiene relación con «todas las ideas de aniquilamiento final de este mundo» [Cirlot, 1997: 286-287].



conflicto étnico de Yugoslavia. En esta escena, asistimos a lo que parece ser un tópico recurrente en el teatro actual sobre conflictos bélicos, pues en *Ushuaia* de Alberto Conejero también lo encontramos: una violación en directo. Transcribo parte del discurso de Charlatana en la escena de la violación:

[...] Antes de matarme, podríamos charlar delante de toda esta audiencia. ¿Cuántas flores arrancaste? [...] Para mí, habrá esperpento ¿A cuántas mujeres violaste, Marko «el Poeta», a cuántas niñas? ¿A cuántas personas torturaste, humillaste, esclavizaste? A mí no me puedes matar, solo soy un delirio [...] me han convertido en tu enemiga.

Una vez se produce el desenmascaramiento, se revela que el soldado al que habían maldecido en la taberna no era otro que el marido de Antonia: su marido es Marko «El poeta», Zoran Stankovic. La vuelta a casa, en efecto, es el último viaje: un retorno a la zona de confort, ahora *destruida* por la verdad, que llevará a una última confesión por parte de Zoran, no sin antes dilucidar que «esa maldita caja [los] ha matado a todos. Era mejor no saber», palabras pronunciadas por Ana. Efectivamente, si en un primer momento fueron en busca del paradero real de su abuelo, descubierto como un criminal de guerra yugoslavo, también Zoran Stankovic, marido de Antonia, resultó ser otro victimario con un cruento pasado.

El pasado de Zoran Stankovic ocurre en Sarajevo, capital bosnia, donde mayor índice de genocidio se produjo. Una vez más, el espectador se traslada junto a los personajes a ese desalentador pasado en el que un Marko joven, de padre serbio y madre croata, ve morir a su familia a manos de los serbios. Sarajevo se convirtió en una ciudad sitiada por los bosnios, ‘antiguos amigos’. Ya lo apuntaban Laila Ripoll y Mariano Llorente en las palabras dedicadas al estreno de la obra en el Teatro Español: «En la ex Yugoslavia [...] todavía mucha gente se está preguntando cómo pudo terminar odiando –y degollando– al vecino con el que tantas cosas habían



compartido»<sup>10</sup>. En este pasado de finales del siglo XX, aparece el personaje de la Vieja, una anciana que va a llorar a su nieta de doce años, violada y degollada a manos de los serbios. El personaje de la anciana es muy simbólico en tanto en cuanto constituye la *prueba viviente* de los estragos de una guerra, la evidencia de la destrucción de la humanidad, el ensañamiento con los más débiles, la inmoralidad frente a la miseria, el olvido y la destrucción... «Los enemigos ya no tenéis alma»<sup>11</sup>, dirá la anciana. Es un grito agónico y patético, el momento de catarsis de la obra, un lamento hacia el fin de la humanidad en el mundo y un anhelo sordo de *justicia*. «Malditas seamos las mujeres por haberos parido», sentencia la Vieja.

Una vez que Zoran ha confesado que vio morir a toda su familia, que violaron a su madre delante de su padre unos soldados borrachos tomando por argumento que hicieron lo mismo con sus mujeres, apunta que «para que uno se transforme en un criminal de guerra, solo hace falta media hora nefasta de tu vida», justificando su *descenso a los infiernos*. Recuerda a la teoría filosófica de Hannah Arendt del *mal* como promotor automático de los grandes conflictos a los que nos venimos refiriendo.

Tras la recuperación del pasado de Yugoslavia, Antonia no logra digerir los hechos pasados de su marido y le expulsa de su hogar previa llamada a la policía. No hay perdón ni justificación por sus actos, así lo expresa: prefiere no tener sus manos manchadas de sangre, aunque el mensaje de la obra expone que cada uno de nosotros estamos salpicados de ella. La última escena vuelve a ser una conexión de Antonia con sus antepasados, a quienes revela que ha sido incapaz de perdonarle por no querer ‘ensuciarse’; así, en un final desalentador, acaba convertida en una *muerta* más, establecido por Charlatana, quien le invita a un trago yugoslavo

<sup>10</sup> En *MicomiciónTeatro*. Véase URL en Bibliografía.

<sup>11</sup> La guerra entre croatas y serbocroatas fue un auténtico genocidio. Los serbios no querían la independencia, sino mantener la unidad yugoslava; de hecho, las regiones de mayoría serbia en Croacia crearán su propio estado. Croacia y Bosnia, sin embargo, ansiaron su independencia, lograda en 1991 y 1992, respectivamente. Las consecuencias de tales movimientos políticos fueron millones de muertos, miseria y violencia entre la población.



mientras se despide del auditorio, poniendo el último reclamo catártico a la obra de una forma metateatral:

CHARLATANA: [Ante las voces de muertos] ¡No! ¡Más no! Se acabó la función [...]

MADRE DE ANTONIA: Pero es que vienen de todas partes... Nombran una ciudad, una aldea [...] Todos tienen su pequeña historia, conocen el sitio exacto. Allí, donde el bosque se espesa, en una pequeña ladera, allí nos fusilaron. Éramos ocho hombres, éramos tres mujeres y un muchacho. Éramos trescientos, éramos ocho mil...

ABUELA DE ANTONIA: Está todo esto lleno de gente. Tienen mujeres con niños agarrados de la mano, algunas con bebés... Tienen un pavor en la cara que yo no había visto antes.

CHARLATANA: Debe de ser el efecto llamada [...]

De manera circular, la obra cierra con ese baile carnavalesco de las máscaras que abrieron la primera escena. Los personajes, para desesperanza del público, asumen la mentira, siendo conscientes de los estragos que causa la verdad, ese pasado turbulento desvelado que ahora parece *el dolor de un mal sueño*, que diría Max Estrella. Lo más importante de esa sumisión a la mentira es que el público es cómplice, por ende, igualmente culpable.

## CONCLUSIONES

*Donde el bosque se espesa* merece formar parte de esa nómina de obras etiquetadas como drama histórico, teatro de denuncia, teatro de la memoria, teatro revisionista o teatro historicista, entre otras denominaciones, pues ahonda en los irresolubles problemas que acompañan a la humanidad desde hace demasiado tiempo: la falta de moral, el ensañamiento con los desamparados, los estragos más intolerables de determinados conflictos. La propia Laila Ripoll reconoce la claridad del proyecto en una entrevista concedida a José R. Díaz Sande para *MadridTeatro*:

El encargo era hablar de la memoria Europea, centrándose en estos lugares de exhumación, lugares de dolor. También participan una serie de Museos que estaban en zonas de conflicto y hemos hablado del aspecto museístico



en una escena. Fundamentalmente es un viaje de dos mujeres por Europa. Tiene mucho de Road movie (película de carretera), y como buen proyecto europeo parte de una situación que se acerca mucho al teatro griego, pero luego va por otro lado. Es una historia fundamentalmente de mujeres, que nos apetecía mucho meternos en ella [Díaz Sande, 2018].

En cuanto al tratamiento femenino, es indiscutible la maestría de Ripoll y Llorente a la hora de definir a estos personajes, pues constituyen la representación de esas mujeres víctimas en tres niveles: victimizadas por la familia, por los belicistas invasores (conflicto étnico yugoslavo) y por las consecuencias del conflicto. De hecho, resulta indiscutible el protagonismo del hombre en los conflictos bélicos acaecidos en la humanidad: el criminal de guerra, el derrotado en la guerra, los soldados beligerantes<sup>12</sup>. Sin embargo, no se expone la problemática de la población femenina ante estos desastres humanitarios, cuando son las primeras atacadas. Así, el pasado de la abuela de Antonia, Charlatana o la propia anciana musulmana son las pruebas vivientes de esta violencia. Este protagonismo femenino constituyó otro de los grandes fenómenos revolucionarios de las *dramaturgas*, pues, en un ejercicio de sororidad, acudieron a las voces femeninas para dar cuenta de determinados acontecimientos histórico-políticos:

En efecto, la dramaturgia femenina de la última década del siglo XX se caracteriza por un profundo afán de denuncia de los estereotipos preestablecidos por la tradición e impuestos por la sociedad patriarcal. Las escritoras otorgan plena voz a personajes femeninos que expresan su punto de vista acerca de cuestiones tales como la maternidad [...], el aborto [...], la prostitución [...], la violencia de género [...], entre otros temas [Rovecchio Antón, 2013: 64].

Así, tomando ejemplo de sus antecesoras, afirma Rovecchio, esta generación de escritoras sienten «una profunda necesidad de crear personajes femeninos [...] que permitan expresar los males que acechan a

<sup>12</sup> En *Una escuadra hacia la muerte* (1953) de Alfonso Sastre, se refleja perfectamente el rol del soldado de guerra: «[...] en realidad, todos estamos aquí con una culpa en el corazón y un remordimiento en la conciencia» [Sastre, 1975: 87]. Esta reflexión podría ponerse en relación con el intento justificador que declara Zoran Stankovic.



las mujeres». Ripoll, Cunillé y Liddell son ejemplos de ello, pues, a través de sus personajes, utilizan el teatro como arma de concienciación.

En lo que a estética se refiere, la autora ha construido escenográficamente un espacio idóneo para el desarrollo de los acontecimientos: una casa abandonada, austera, polvorienta y demacrada por los años como es la de la fallecida; una atmósfera espectral, fantasmagórica, alucinatoria en la que actúan esas máscaras a las que he tratado de voces de conciencia de la protagonista; y la taberna croata donde se escenifican algunas de las represalias más intolerables de los soldados de guerra (por ejemplo, la violación escenificada), demuestran una estética grotesca, deshumanizada, profundamente valleinclanesca, tan característica del teatro de principios del siglo XX<sup>13</sup>. El teatro de Valle-Inclán está intertextualmente conectado con la escenografía empleada por Laila Ripoll, habiendo reconocido tal referencia. Es un humor corrosivo, satírico, como el horror escenificado, productos de la herencia conflictiva representada.

Puesto que hemos analizado la integración de Ripoll en el teatro contemporáneo más *políticamente moralizante*, otro de los motivos recurrentes en las tablas españolas es la incertidumbre<sup>14</sup>. Asuntos como la Memoria Histórica, las crisis económicas, la actuación de los gobiernos en ciertos asuntos, etc., han sumido al ser humano en la inquietud, la inseguridad. Ante tal sensación, proliferan las muertes, las estafas y la corrupción; los personajes de estos dramaturgos confirman este desfile de desconfianza. Por esta razón, el teatro actual enfatiza –y *empatiza*– sobremedida el lugar de la víctima, logrado a través de un lenguaje rupturista o a través de finales abiertos. Sobre *Donde el bosque se espesa*, José-Miguel Vila afirma que

---

<sup>13</sup> Recuérdese el teatro de Maeterlinck, Jacinto Benavente, Valle-Inclán o García Lorca, entre otros.

<sup>14</sup> Véase García Villalba [2019] sobre la incertidumbre en *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé a propósito de las crisis económicas de la posmodernidad. Ambas obras comparten tal *leitmotiv*.





Laila y Mariano vuelven a bucear en esos recónditos espacios de la memoria histórica que hacen al hombre avergonzarse de su condición, al tiempo que le abren una vía de salida -la de la verdad, la de llamar a las cosas por su nombre-, como única fórmula de reconciliación consigo mismo, para perseguir por enésima vez a lo largo de la historia, la posibilidad de desprenderse del dudoso honor de ser el animal más cruel que existe sobre la faz de la Tierra [Vila, 2018]

A nivel general, la intencionalidad del teatro de Ripoll no es otra que dar cuenta de las grandes tragedias humanas y la *potencia del mal* en el ser humano a través de la dramatización de los episodios más cruentos de la Historia con el objetivo de remover conciencias y, además, provocar en su receptor un atisbo de remordimiento, culpa, de *vanidad* de su propio ser. Para ello, escoge uno de los subgéneros estilísticos de la literatura: lo grotesco. Heredado de las pinturas negras de Goya, la literatura de Genette, el pensamiento freudiano o el esperpento de Valle-Inclán, Ripoll nos sumerge en un mundo de *pinturas negras* a partir de sus personajes, por lo general, humildes, desfavorecidos, marginales y marginados de la sociedad o sufridores de una miseria insostenible que se relaciona con la misma muerte. En este sentido, la dramaturga acude a distintas técnicas teatrales y estilísticas: la persistencia de la memoria, el recuerdo frente al olvido, lo onírico o mundo de los sueños, las cavilaciones de índole surrealista, el dolor, la muerte, la violencia y la guerra... todo ello inmerso en un ambiente grotesco que la convierte en una dramaturga portadora de toda esa tradición esperpéntica.

En conclusión, la obra muestra una revisión histórica indiscutible, sobre todo en lo referente al conflicto étnico yugoslavo, asunto poco literaturizado<sup>15</sup>; una asimilación dramática previa, apreciable en la intertextualidad analizada, no solo de autores del XX sino de dramaturgos coetáneos, como Cunillé, Mayorga o Conejero; su estética completamente consolidada, visible en la referencialidad con otras de sus obras, como *El triángulo azul* o *Los niños perdidos*; y, por último, su maestría

<sup>15</sup> Por proponer una referencia actual, Yugoslavia y su conflicto étnico como macabro telón de fondo aparece en *Ventajas de viajar en tren* (2015) de Antonio Orejudo.



escenográfica en su rol como directora de la puesta en escena. Todo ello en colaboración con Mariano Llorente, con quien realiza excelentes trabajos debido a la complementación de haber colaborado en más de una ocasión a través de la Compañía Micomicón.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVILÉS DIZ, Jorge, «*La trilogía de la memoria: un acercamiento al teatro de Laila Ripoll*» en *Hispanic research journal*, 2016, vol. 17, núm. 4, págs. 339-355.
- CHEVALIER, Jean (dir.), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial, 2015.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.
- CONEJERO, Alberto, «Ushuaia» en Alberto Conejero, *Teatro 2010-2015*, José Sanchís Sinisterra pról., Madrid, Ediciones Antígona, 2017, págs. 215-309.
- DÍAZ SANDE, José R., «Donde el bosque se espesa. La victoria de dos mujeres» [en línea] en *MadridTeatro*: <[http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4951:donde-el-bosque-se-espesa-ripoll-entrevista&catid=314:entrevistas&Itemid=286](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4951:donde-el-bosque-se-espesa-ripoll-entrevista&catid=314:entrevistas&Itemid=286)> [14-04-2020]
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid, Castalia, 2011.
- GARCÍA VILLALBA, Miriam, «La incertidumbre de la posmodernidad: *Islandia* (2018) de Lluïsa Cunillé» en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 19, junio de 2019.
- MAYORGA, Juan, *Elipses*, Segovia, La Uña Rota, 2016.
- OREJUDO, Antonio, *Ventajas de viajar en tren*, Barcelona, Tusquets Editores, 2015.



- RECK, Isabelle, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora» en *Revista Signa* (UNED), 2012, vol. 21, págs. 55-84.
- RIPOLL, Laila y Mariano Llorente, «Donde el bosque se espesa» [en línea] en <<https://politicadela memoria.org/2018/02/donde-el-bosque-se-espesa-where-the-forest-thickens-english-subtitles/>> [15-04-2020]
- RIPOLL, Laila y Mariano Llorente, «Donde el bosque se espesa» [en línea] en *Micomición Teatro*:  
<<https://www.micomiconteatro.com/espectaculos/donde-el-bosque-se-espesa/>> [15-04-2020]
- RIPOLL, Laila, *Los niños perdidos*, Francisca Vilches de Frutos, intr. Oviedo, KRK Ediciones, Catálogo Teatro A Escena, 2010.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.), Col. Francisco Gutiérrez Carbajo y Marina Sanfilippo, *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI. Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid, Visor Libros, 2009.
- ROVECCHIO ANTÓN, Laeticia, «Monólogos a dos voces: *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll» en *Cuaderno de investigación de Filología*, 2013, vol. 39, pp. 63-76.
- SASTRE, Alfonso, *Escuadra hacia la muerte*, Farris Anderson ed., Madrid, Editorial Castalia, 1975.
- VILA, José-Miguel, «‘Donde el bosque se espesa’: la verdad duele, pero libera» [en línea] en *Diariocrítico.com* <<https://www.diariocritico.com/teatro/donde-el-bosque-se-espesa-teatro-espanol/>> [15-04-2020]

