

**Avanzadillas del recuerdo, cartografías del olvido:
Rif (de piojos y gas mostaza), de Mariano Llorente y Laila Ripoll¹**

Angela Moro
Università di Pisa

*Llevar sesos de un compañero en la alpargata,
criar piojos y beber orines, eso es ser héroes.
Yo soy un héroe. ¡Un héroe! ¡Un hé-ro-e!
La palabra, al repetirla, pierde sentido
y llega a sonar como el gruñido de un animal
o el ruido de una cosa que roza con otra.*
Ramón J. Sender, *Imán*

1. A modo de introducción: iconografía del desastre

“Proteged vuestra historia”. Son las palabras que se leen en una placa en árabe puesta en un hito con la cara de Abdelkrim el Jatabi pintada. Este monumento es la única huella que queda en la llanura de Annual, teatro –la palabra y la metáfora que esta conlleva parecen muy atinadas– del homónimo desastre que se produjo entre el 22 de julio y el 9 de agosto de 1921 en el marco de la guerra del Rif (1911-1927).² La masacre de más de diez mil soldados fue el desemboque de un inhumano y desesperado intento por recobrar los laureles perdidos; es decir, restaurar la debacle colonial de España en el tablero geopolítico inaugurada con el desastre de 1898.

De esta operación, que selló el fracaso del proyecto de agresión colonial, afloró la radiografía de los males del País: un ejército corrupto y mal armado para las ínfulas coloniales de una clase política que no pudo depurar responsabilidades y un monarca, Alfonso XIII, de consabida vocación militar, que respaldó al general Manuel Fernández Silvestre (1871-1921), ya célebre por su carrera en Cuba. Estos ingredientes fraguaron una crisis que socavó los cimientos, ya podridos, de la nación. En la guerra del Rif y, en concreto, en el desastre de Annual se fueron gestando los avatares que jalonaron las siguientes décadas: los golpes de Primo de Rivera y de Franco y sus nefastas consecuencias.

El protectorado español en el norte de África estaba dividido en dos zonas: una próxima a Melilla y otra a Ceuta. Justo en el medio quedaba Alhucemas, donde reinaba la tribu de Abdelkrim. Silvestre, cuyo objetivo era la conquista de la bahía de Alhucemas para alcanzar un dominio total sobre el protectorado, se vio emboscado y derrotado por el mentado Abdelkrim, un hombre desprovisto de experiencia militar, que además había sido traductor al servicio de España y colaborador del periódico *El Telegrama del Rif*.³

Los primeros avisos del derrumbe de la campaña militar llegaron desde algunos lugares estratégicos en la geografía de la región: el monte Abarrán, donde el 1 de junio

¹ Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

² La información sobre la placa mencionada, así como una sugerente fotografía, que retrata a dos jóvenes marroquíes sacándose otra foto en este lugar, procede de un artículo publicado en *Columna Digital*: <https://columnadigital.com/la-derrota-de-annual-cien-anos-de-olvido/>

³ A este respecto, véase el detallado estudio biográfico de María Rosa de Madariaga *Abd-el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia* (2009).

las huestes de Abdelkrim mataron a 24 soldados españoles, y el monte Igueriben, donde el 17 de junio las fuerzas rifeñas rodearon el blocao, aislaron las tropas españolas que se quedaron sin fuentes de agua y ocasionaron la muerte de 339 militares. Sin embargo, el auténtico epicentro del desastre fue el Monte Arruit, sitio en que los supervivientes de Annual y los soldados que guarnecieron el cuartel, en total unos 3.000, fueron cercados desde el 29 de julio hasta el 9 de agosto, a la espera, en vano, de que las tropas de Melilla los auxiliaran. Tras rendirse, extenuado por el hambre y la sed, el ejército de Silvestre fue totalmente aniquilado en una matanza desenfrenada, en la que se supone que murieron entre 8.000 y 13.000 soldados, en su mayoría gente humilde que no había podido librarse del servicio militar abonando una cantidad de dinero.⁴

Sobre estos hechos el paso del tiempo ha ido cerniendo capas de postergación y descuido. Manuel Leguineche, autor de *Annual 1921. El desastre de España en el Rif*, se refiere a esos trágicos acontecimientos como “la peor guerra en el peor momento en el peor sitio del mundo [...] una batalla que nadie quiso oír durante 75 años” (Leguineche, 144). Develan la cortina del olvido a través del tamiz literario o de la criba periodística obras como la primera novela de Ramón J. Sender, *Imán* (1930); el segundo volumen, *La ruta* (1943) de la trilogía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea; *Annual. Relato de un soldado e impresiones de un cronista* (1922) de Eduardo Ortega y Gasset; *En la guerra (episodios en Melilla)* (1918) de Carmen de Burgos, corresponsal de guerra del diario *El Heraldo de Madrid*, quien, con contundentes palabras, advierte a su público lector de que había escrito “esta novela en el campamento, con el mismo brazo que acababa de curar heridas de verdad. Por eso hay un raro temblor en ella” (Burgos, 7).

A este esfuerzo memorial se suman, en años más recientes, la novela *El nombre de los nuestros* (2001) de Lorenzo Silva y una serie de transposiciones en clave de cómics: *1921: El Rif* (2019), al cuidado del guionista Javier Yuste y del dibujante Antonio Gil; *Monte Arruit* (2020), con texto de David Braña y dibujos de Óscar Bermejo y la última pieza, *El desembarco de Alhucemas* (2024), con guion de Rafael Jiménez Sánchez, dibujos de Iván Luna y color de David Fernández. Asimismo, cabe resaltar, en el acervo de trabajos y ensayos críticos que profundizan en el Rif, *El vuelo de los buitres. El desastre de Annual y la guerra del Rif* (2021), obra póstuma de Jorge Martínez Reverte; la biografía, ya recordada, *Abd-el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia* (2009) y el estudio *En el barranco del lobo* (2005), ambos de María Rosa de Madariaga; el ensayo sobre la forja de la identidad militar española de Daniel Macías Fernández, *Franco nació en África* (2019); y el fresco coral recogido en el volumen al cuidado del mismo Daniel Macías Fernández, *A cien años de Annual. La guerra de Marruecos* (2021), publicado precisamente con motivo del centenario del desastre.

2. Anatomía de la memoria: “desdoblar un poco el mapa”

En la estela de este funesto centenario se inscribe también la pieza *Rif (de piojos y gas mostaza)*, escrita por Mariano Llorente y Laila Ripoll y dirigida por Laila Ripoll, estrenada en el centro Dramático Nacional, sala grande del Teatro Valle-Inclán, el 10 de diciembre de 2021.⁵ El trabajo de Llorente y Ripoll constituye el primer intento de llevar a las tablas un *vulnus* que aún no ha dejado de sangrar.

⁴ Entre los valiosos ensayos historiográficos que se dedican a la reconstrucción del desastre de Annual, a sus antecedentes y a las responsabilidades militares y políticas, cabe destacar el trabajo de Julio Albi de la Cuesta, *En torno a Annual* (2016), de donde proceden los datos históricos que se presentan en este artículo.

⁵ Los treinta personajes que figuran en la obra están interpretados por el siguiente reparto: Arantxa Aranguren (*María Victoria de Melilla, Odalisca, Paca*); Néstor Ballesteros (*Gauchito, Militar 3*); Juanjo Cucalón (*Gabrielín, Militar 1, Un oficial corrupto, Un general, Don Emilio*); Ibrahim Ibnou Goush (*Jabibi, Odalisca, Abdelkrim, Periodista 2, Hafid*); Carlos Jiménez-Alfaro (*Casimiro Lagorda, Militar 2, Un teniente, Francisco Franco, Periodista 1, Un capitán*); Mariano Llorente (*El señor de los muñecos, El*

“Impactante, corrosiva, emotiva, desgarradora, épica, demoledora” (Muñoz Jaen): así ha sido definida una obra que pone en tela de juicio las responsabilidades procedentes del afán colonialista de España y las muchas brechas históricas que aún quedan por subsanar. La coproducción del Centro Dramático Nacional, Micomicón y A Priori ha de ser entendida como el cierre de una trilogía en torno a la memoria histórica (Muñoz Jaen), comenzada en el año 2015 con *El triángulo azul* y continuada en 2017 con *Donde el bosque se espesa*, retrospectivas sobre los sucesos más indignantes del pasado reciente de España.

De acuerdo con su consabido esmero documental, la compañía teatral Micomicón ahonda en varias fuentes históricas y literarias⁶ y nos brinda una pieza trabada de referencias intertextuales, a partir del título, que remeda a José Sanchis Sinisterra y a su *Ñaque o de piojos y actores* (1980) (García Villalba, 451), siendo Ríos y Solano los inspiradores de Antonio y Martín, los dos protagonistas de *Rif* que se harán inseparables con el paso del tiempo y que se convierten en el foco del torbellino del *dramatis personae* que la obra alberga. Asimismo, a conclusión de la primera escena, se ofrece una cala en el sistema de reclutamiento por medio del sorteo de las quintas con el que arranca la campaña militar, verdadera lotería de carne humana, mientras una de las múltiples voces narradoras de la pieza recuerda una cita de *La ruta* de Arturo Barea que encabeza el capítulo III de la novela: “Durante los primeros veinticinco años de este siglo Marruecos no fue más que un campo de batalla, un burdel y una taberna inmensos” (Barea, 680).

Gauchito toca el piano. En una rudimentaria pantalla aparecen las imágenes de un noticiero mudo. Casimiro va leyendo con entonación dramática los rótulos de las noticias.

Casimiro – La actualidad de la semana. En todos los pueblos de España los jóvenes quintos esperan ansiosos el sorteo... Van a servir el rey, van a servir a España... Las caras de felicidad de los muchachos lo dicen todo... A estos jóvenes de aquí les ha tocado el premio gordo del sorteo: África.

Termina la película, Gauchito continúa tocando.

Jabibi – ¡África!

Gabrielín – Ni más ni menos.

La niña del Gurugú – A conocer mundo, a empaparse de exotismo.

Jabibi – A ver el mar.

El señor de los muñecos – A conocer la guerra de primera mano.

Victoria – Y a jugar la lotería, porque de África se puede volver sin piernas, sin brazos, sin ojos o en una caja de pino.

Casimiro – Alguno, incluso, puede que vuelva entero.

Gabrielín – La lotería, el premio gordo.

El señor de los muñecos – Como años más tarde dirá un gran novelista, durante los primeros veinticinco años de este siglo Marruecos fue, más que un campo de batalla, un burdel y una taberna inmensos.

Victoria – ¿Qué más quieren estos mocosos? (Llorente & Ripoll, 22-23)

general Fernández Silvestre, *El diputado llegado de Madrid, Don Paco*); Mateo Rubistein (*Antonio*); Sara Sánchez (*La niña del Gurugú, Odalisca, Una mora visionaria, Una cuentacuentos rifeña, Periodista 3, Ikram*) y Jorge Varandela (*Harold Lloyd, Martín, Alfonso XIII*).

⁶ Según declara el mismo Mariano Llorente en una entrevista (Ramiro), los autores bebieron de muchos trabajos históricos, entre los cuales destaca “los de María Rosa de Madariaga. Y las joyas literarias de Ramón J. Sender y Arturo Barea”.

Marruecos como taberna y burdel nos parece un prisma fructífero a través del que escudriñar el entramado de lugares convocados en *Rif (de piojos y gas mostaza)*, pieza que, ya desde el mismo título, pone el foco en la relevancia memorial del espacio. Paradigmático, en este sentido, es el diálogo entre Antonio y Harold Lloyd, en la primera escena, de corte analéptico, en la que los dos rememoran los sucesos de la guerra:

Antonio – Yo pensaba que en estos momentos tan importantes uno se acordaba de su madre, o de mi primera vez con María Encina, o del nacimiento de mis hijos, pero no... qué cosas.

Harold Lloyd – ¿Y de qué te acuerdas?

Antonio – Pues de Melilla. Mejor dicho, del Café Cantante de Melilla. De las películas que ponían, del teatro que hacían, de las chicas que cantaban y bailaba, Y del olor, sobre todo del olor... (Llorente & Ripoll, 20)

A pesar de que el título nos permita una ubicación exacta de un lugar, las categorías espaciales convocadas parecen al mismo tiempo hipertróficas, desbordantes, simbólicamente cargadas y privadas de cualquier convención mimética. El perímetro espacial del Rif aflora de los recuerdos de Antonio y Harold Lloyd como una evocación procedente de “algún lugar indeterminado”, según se aprecia en la siguiente acotación:

De algún lugar indeterminado surgen los sonos de una marcha militar con aires de cabaret. Toda la troupe del Café Cantante va apareciendo desde los rincones, de debajo de la tierra y de entre los escombros, impregnados de niebla y de arena norteafricana. (Llorente & Ripoll, 21)

Además de brindarnos de forma vívida las atmósferas de la guerra, esta borrosa determinación del lugar en que la pieza se desarrolla sienta las bases de una polarización espacial que subyace a la obra: por un lado, el cabaret destartado y grotesco; por el otro, la neblina de un paisaje polvoriento, lleno de escombros y embebido de la sangre de los campos de batalla.

Ahora bien, tal como se anuncia en la sinopsis de la portada de la edición al cuidado del Centro Dramático Nacional:

En esta historia vamos a visitar, como si de una pesadilla grotesca se tratara, lugares tristemente míticos como Igueriben, Annual o Monte Arruit. En ella desfilarán el café cantante y el blocao, el aduar y el cinematógrafo, el prostíbulo y el barranco [...] las entrañas, en fin, de una guerra innecesaria, injusta y cruel, que causó miles de muertes de españoles y rifeños. (Llorente & Ripoll, s.p.)

Pasar revista a los lugares del Rif entronca con la reflexión sobre lo que el espacio del Magreb representa, al ubicarse este en la encrucijada entre lo nacional y lo transnacional; a saber, al ser un punto de soldadura y de intersección entre las reivindicaciones ya epigonales de un imperio y la proyección de estas en un territorio al otro lado del estrecho. En efecto, Orazi (2021, 268-269) saca a relucir los recursos espaciales en las obras de Ripoll, en especial cuando “el espacio se bifurca y hasta se multiplica, materializando el lugar o los lugares donde han ocurrido los acontecimientos pasados, que la dramaturga aproxima al lugar donde se desarrolla la acción presente”.

Según esgrime Aleida Assman en un ensayo sobre la memoria transnacional, el marco epistemológico del *transnational turn*⁷ “also carries a promising potential for memory

⁷ Añade Assman (546): “the ‘transnational turn’, which is challenging bounded views on national belonging, also opens up promising perspectives for memory studies. It fosters a rethinking and reconfiguring of national memories in the context of transnational connectedness”.

studies as it stimulates new perspectives on the larger political and cultural contexts in which memories are selected, constructed and contested” (Assmann, 547). El sondeo en las memorias compartidas desde una perspectiva transnacional –como fue la guerra del Rif–, lejos de obliterar el pasado, fomenta una resemantización de lo nacional mientras arroja luz sobre nuevas coordenadas espaciotemporales que contribuyen a replantear las herramientas hermenéuticas a nuestro alcance. Asegura Assmann (547) que “nations are not elided in this transnational perspective, but they are symbolically and politically recast”. En este cauce, la estudiosa propone la noción de memoria plástica y dialógica (Assmann, 553) que estriba en que cada acto memorial sería un prisma para la interpretación de otro acto memorial. De ser así, el concepto de nación no sería un mero y limitado marco de análisis, sino el punto radial de un abanico de fenómenos históricos y sociales que apelan a un enfoque que trascienda las fronteras.⁸

En lo que respecta a *Rif*, resulta muy lúcida una observación de Trecca (2023, 342) que traza una cartografía de la memoria del teatro español en la que resalta “il fatto che, quando la scena spagnola attuale esplora i luoghi oltreconfine in cui ricercare le tracce del proprio passato identitario, sempre più lo fa attraverso i campi di concentrazione” y, al tiempo, advierte sobre la creciente eclosión de “memorie locali, che contribuiscono alla costruzione collettiva di una cartografia del trauma” (Trecca 2023, 348, n. 18), con lo cual la pieza de Mícomición sería un aporte original e inédito también de cara a lanzar otra, novedosa hipótesis de trabajo para las escenas actuales. Arte por excelencia de la espacialización de las coordenadas preceptivas y cognitivas, el teatro deja de ser un mero espacio escénico para dar cabida a un nuevo territorio, resultado de la dialéctica entre pasado y presente (Trecca 2023, 338), y, a la vez, se podría añadir, entre lugares simultáneos. En su fundamental estudio sobre el teatro de la memoria después de la Guerra Civil y de la dictadura, García Martínez (82) subraya la “simultaneidad espacial” en el telón de la memoria, “inalcanzable en textos líricos o narrativos. Si bien estos últimos sí que son capaces de una representación de varios espacios ficticios, pero siempre sucesiva, a causa de la codificación verbal, el teatro, sin embargo, dispone [...] de la capacidad de presentar dos o más lugares en verdadera simultaneidad espacial sobre el mismo escenario teatral”.

Si en el teatro histórico el tiempo pasado, entendido como recreación, es *de facto* el tiempo de la mediación e interacción con el presente (Ruiz Ramón, 24), en el teatro de la memoria, indica otra vez Trecca (2016b, 82), “esta función de mediación se desplaza, se explicita y se disemina, abarcando varios aspectos de la función teatral, y no exclusivamente la dialéctica entre el tiempo dramatizado y el tiempo de la representación”.

A la luz de lo expuesto, podemos abordar las reflexiones de Ripoll (2021), quien, en una entrevista sobre la puesta en escena de la obra, afirma que el espacio de *Rif* es “muy árido [...] a medio camino entre el sueño y el desierto, entre las montañas del Norte de África y la aridez de determinadas partes de la Meseta y el campo andaluz. Es como desdoblarse el mapa a un lado y al otro del estrecho”.⁹ En efecto, la pieza esboza una especie

⁸ A este respecto, remito también al trabajo de Micol Siegel, que cuestiona y revisa el método comparativo frente y después del *transitional turn*. Si asumimos que “transnational history treats the nation as one among a range of social phenomena to be studied, rather than the frame of study itself” (Siegel, 63), es de notar que “comparative history tends to be international, not transnational” (Siegel, 65). De ahí que Siegel recomiende que la comparación historiográfica tendría que emplearse como objeto de estudio y no como método (Siegel, 66).

⁹ A este propósito, es preciso tener en cuenta también la dimensión técnica de la pieza (Muñoz Jaen): la escenografía, diseñada por Arturo Martín, recrea el desierto marroquí, así como el cabaret, que se coloca en un espacio en el fondo del escenario. Las video-escenas de Álvaro Luna complementan la escenografía con un recorrido paralelo por los hitos históricos más reseñables de aquella época. La música y el espacio

de conquista, o bien reconquista, al revés: en el prólogo en versos se habla de “nuestro enemigo de siempre,/el moro, nos aguardaba/para defender su tierra/del cristiano, que la hoyaba” (Llorente & Ripoll, 10) y, más adelante, se enuncian los lugares que el general Silvestre se propone expugnar, delineando así una topografía o inventario de lugares por reconquistar, que confieren al paisaje un claro significado político:¹⁰

Victoria – Abarrán, Annual, Sidi Dirs, Tizzi Azza, Ben Tieb, Igueriben... Nada se resistía al general Silvestre, aquello era un mar de banderitas rojigualdas clavadas en un mapa. (Llorente & Ripoll, 32)

El desdoblamiento del mapa se produce asimismo cuando los soldados se enteran de que la justificación de esta guerra colonial, supuestamente civilizadora de un pueblo inculto y atrasado, queda aniquilada al comparar las condiciones de pobreza tanto de Marruecos como de las zonas rurales de España de donde proceden los protagonistas. Ejemplo palmario es el diálogo entre el Teniente y Antonio:

Teniente – Y más allá, mira en lo aduare, mira qué chamizos, que hay que ver cómo viven, en esas pocilgas mugrientas que tienen por casas, sin retretes, ni cuartos, ni agua, ni higiene, que bestias y personas están revueltas y duermen juntas, tiradas por el suelo...

Victoria – Y Antonio otra vez, piensa que te piensa, va y se dice para sí mismo:

Antonio – ¡Toma, como en mi pueblo! Igualito que las casas de mi pueblo... (Llorente & Ripoll, 35)

Este solapamiento de geografías autóctonas y alóctonas, además de constituir la prueba fehaciente de la sinrazón de las finalidades bélicas, espolea la nostalgia de Antonio. La visión de este joven campesino andaluz que llega a Marruecos para cumplir el servicio militar y escapar de la miseria y descubre que la España que colonizaba para civilizar se moría de hambre y falta de infraestructuras, tanto como los pueblos que decía estar salvando, ha sido definida con acierto por Claudia Tobo (242) como un “ejercicio de vulnerabilidad”. Dicho ejercicio cuaja en sus míseras alpargatas, correlativo objetivo en el que se cristaliza la desilusión por la campaña militar:

El señor de los muñecos –Y, sobre todo, le entran ganas de pegar gritos o reírse o sabe Dios de qué, porque se mira los pies y ve las alpargatas, las de soldado, destrozadas, con la suela colgando y los dedos fuera. Y le entra la risa y también el llanto porque se acuerda de su abuela, que cuando a él lo llamaron a quintas y le dijeron que lo mandaban a África, a pesar de todo se puso contenta porque la pobre pensaba que a su nieto le iban a dar unas botas como Dios manda, como los soldados de verdad, y que por fin iba a dejar de andar descalzo y de dejarse girones de piel por los roquedales. (Llorente & Ripoll, 37)

El candor y la ingenuidad que caracterizan la mirada de Antonio remiten a una precisa decisión ética y estética: ofrecer un punto de vista ajeno a la hegemonía del relato histórico oficial.

sonoro corren a cargo de Mariano Martín; la iluminación es de Luis Perdiguero; el vestuario de Almudena Rodríguez Huertas y la fotografía de Luz Soria.

¹⁰ Resulta emblemático que la profecía de muerte que se cierce sobre el ejército español se refiere al cruce de un elemento geográfico: el río Amekrán, situado en una posición estratégica entre Annual y el monte Abarrán. El general Silvestre se propuso pasar a la otra orilla del río y, efectivamente, esa decisión, basada también en un error cartográfico (Albi de la Cuesta, 237), desembocó en la tragedia de Annual.

Teniente – Y mira, mira esos campos. Mal cultivados, desaprovechados... puro atraso.

El señor de los muñecos – Y Antonio sigue pensando que allí, en su pueblo, lo mismo. Si llueve lo que tiene que llover hay cosecha, pero como caiga de más o de menos, se mueren todos de hambre.

Teniente – Atraso, puro atraso. No hay carreteras que comuniquen con los aduares. Hay que moverse entre peñas y barrancos y se tardan días en hacer cincuenta kilómetros.

Victoria – Y aquí Antonio ya no sabe si reírse o llorar... Pero se aguanta y aprieta muy fuerte los dientes para que no se le caigan los lagrimones porque se acuerda de su casa, y de cómo se tienen que mover por sendas y caminos de cabras, y de cómo todos van descalzos y medio desnudos y muertos de hambre, y le entran más ganas de llorar aún al acordarse de cómo hay que llevar a los muertos en parihuelas por el desfiladero hasta el camposanto, como llevaron a su madre, que a veces hasta se les caen porque ni camino tienen y es o eso o atravesar al difunto en un burro, como llevan aquí a los soldados muertos y decapitados, pero que allí no lo hacen porque les parece una falta de consideración para con el difunto. (Ripoll & Llorente, 36-37)

En línea con ciertas tendencias del teatro contemporáneos registradas por García Martínez (342), el espacio se convierte, por lo tanto, en un factor que ya no es ni estructurado ni estructurante, sino en una categoría nebulosa que recoge las hipocresías de la clase dominante y denuncia las condiciones infrahumanas como *universalia* de ambos mundos. Este planteamiento encaja con el modelo memorial multidireccional ideado por Rothberg (3),¹¹ que deconstruye la estéril competición por el estatus de víctimas y aboga por una transición desde una memoria *competitive* hacia una memoria *multidirectional* “as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative”:

El señor de los muñecos – Pero mientras, Antonio llega a la conclusión de que si lo que se trata es de civilización y progreso, igual donde hay que estar pegando tiros no es aquí, sino al otro lado del estrecho. Y de paso se hace la pregunta de que qué gana con matar a un moro tan pobre como él que, al fin y al cabo, lucha por su tierra, por defender sus cosechas, su casa, su familia... Pero esto tampoco se lo dice, claro. (Llorente & Ripoll, 38).

Todo esto queda de manifiesto cuando se lee un noticiero, que en la pieza se intercala en varios momentos al hilo diegético principal, del que se aprende de un viaje de Alfonso XIII. Los paralelos entre las dos orillas del estrecho producen un desfase espacial y transforman *ipso facto* el territorio del Rif en un lugar parecido a las pobres comarcas de Extremadura:

Harold Lloyd –La actualidad de la semana. S.M. el rey realiza un espinoso viaje por la comarca de Las Hurdes, sin vacilar ante las fatigas ni los peligros de la marcha. S.M. el rey debe recorrer a caballo los territorios a causa de la rudeza del mismo y a la ausencia de caminos. Las pobres gentes reciben al rey con gran

¹¹ El trabajo de Michael Rothberg –*Multiperspective Memories* (2009)– acopla por primera vez los estudios sobre el Holocausto y los de corte decolonial y postcolonial. En lo que se refiere a nuestro análisis, su perspectiva sobre las víctimas nos ha parecido provechosa para abordar la representación de la masacre que supuso, para ambos bandos, la guerra del Rif.

alborozo y constantes muestras de cariño, a pesar de su miseria. Aquí vemos a la comitiva real visitando a los habitantes de las alquerías. (Llorente & Ripoll, 38)

Es más, esta convivencia de universos solo en apariencia inasimilables abarca también la dimensión de la metateatralidad: la sala Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional es el acicate para presentar el tono esperpéntico de la obra y se vuelve así en un “lugar incómodo pero irrefutable” (Tobo, 242) para el teatro documento. En el prólogo se anota que “en la sala Valle-Inclán,/si Valle se levantara.../escribiría esta historia/tan valleinclanesca y trágica” (Llorente & Ripoll, 7) y, más adelante se añade: “en la sala Valle-Inclán/el esperpento de España/se nos muestra descarnado” (Llorente & Ripoll, 16). Este mundo abocado al desastre está salpicado por toda una retahíla de personajes grotescos que, más que personajes efectivos, son *personae* según la etimología latina: máscaras; en este caso deformes, que con un guiño agrídulce desglosan sus derrotadas intrahistorias.

3. Inventario del desorden: un poliloquio

La estética de lo grotesco en el teatro de Ripoll¹² sale a flote aquí en lo que Dürrenmatt (en Kayser, 9) califica de “una expresión sensible, una paradoja sensible, a saber, la figura de una no-figura, el rostro de un mundo carente de rostro” y se decanta por la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente, sin caer en el patetismo, lo insostenible y lo indecible (Reck, 61). Ejemplo meridiano de los recursos de la grotesquización a los que acuden Ripoll y Llorente se halla en la escena de Francisco Franco bailando un “charlestón con muñeira” (Llorente & Ripoll, 46-47). El mismo había aparecido poco antes vestido de legionario con capote (Llorente & Ripoll, 45) y, en la acotación sucesiva, aprendemos que se disfraza de la célebre bailarina y cantante Josephine Baker:

Francisco Franco se quita el capote y aparece vestido de Josephine Baker, pero con una faldita hecha de orejas cortadas en lugar de plátanos. Baila el charlestón levantando mucho las piernas, a la manera de la Baker. (Llorente & Ripoll, 45)

Este sincretismo, repentino y grotesco, entre personajes tan distintos acarrea una confluencia entre núcleos actanciales percibidos como inconciliables, cuyo traspaso o transvases de fronteras semánticas genera en el espectador una perturbadora sensación de desorden, confusión y desplazamiento, funcional al mensaje de la pieza.

El crisol desorganizado de lugares, hombres, animales y objetos alcanza su clímax en el cuadro titulado “El desastre” (Llorente & Ripoll, 42-44), que actúa como el centro del remolino de la obra. Un desfile de cuerpos, escombros y topónimos acerca al público a la mortífera y descontrolada retirada del ejército español. En el pasaje siguiente se puede divisar una especie de poema épico degradado:

Y salieron huyendo de Annual,
cinco mil hombres aterrorizados,
la mañana del 22 de julio de 1921,
torpemente, sin orden,
hacia el desfiladero de Izzumar,
hacia la pista de Ben Tieb,
hacia Dar Drius,
con oficiales sin voz,

¹² Esta faceta del teatro de Ripoll ha sido magistralmente estudiada por Lamartina-Lens, Reck y Orazi (2019). Véase también el diagnóstico de García Pascual.

algunos oficiales,
 otros estaban en Melilla de permiso,
 con sargentos que gritaban a nadie,
 al aire, al desorden, al miedo,
 todo era espantada, tropiezos,
 caídas, gritos,
 las mulas, los soldados, las armas,
 las artolas con los heridos,
 los caballos, los camiones abarrotados
 de seres desesperados,
 los hombres, los animales,
 las acémilas, las baterías,
 las ametralladoras, los cañones. (Llorente & Ripoll, 42)

Este “caudal de sangre y de muerte” (Llorente & Ripoll, 43), o bien “caudal de dolor, locura y caos” (Llorente & Ripoll, 44), recorre los lugares de la contienda hasta alcanzar la casa y el hogar de los muertos en la masacre: “llegará a Zeluán / y a Nador / y a Melilla, / a casa, / a Melilla / hogar” (Llorente & Ripoll, 43-44).

Otra faceta que fomenta la sensación de desorden es la pluralidad de instancias narradoras que rigen el hilo de la obra. Aunque la *fabula* se hilvana alrededor de la trayectoria de Antonio y Martín, este enfoque se diluye en los varios cuadros en un ‘poliloquio’ de voces distintas. Nos cuentan los sucesos del Rif a modo de voz en *off* El señor de los muñecos y Victoria, jefes del café cantante; Harold Lloyd que actúa como noticiero, comentando los rótulos de la actualidad; y una ‘cuentacuentos’ rifeña. Estos apartados tampoco sirven para la progresión diegética: son en sí mismos recursos que malogran, de forma intencional, la comunicación hacia el espectador. Esta técnica no remite en sí a un perspectivismo múltiple o a una polifonía de voces que enriquecen la visión de conjunto; sino todo lo contrario: dichos fragmentos son, tal como el inventario del desorden al que aludimos antes, efectivos escombros comunicativos que obliteran toda posibilidad expresiva y plasman unas taxonomías de la incomunicabilidad.

La relación que Antonio y Martín traban se resiste, de alguna forma, a esta aniquilación expresiva y encuentra un cauce comunicativo común en la reflexión sobre las palabras. Martín, joven estudiante de histología, aparece en el tren hojeando *Reglas y consejos sobre investigación científica*, de Ramón y Cajal (Llorente & Ripoll, 66-67) y luego se ofrece a escribir la carta de amor que Antonio, analfabeto, quiere enviar a la novia que lo está esperando:

Antonio – Gafitas, si no te centras, no avanzamos. A ver, ¿cómo le pondrías tú a tu novia que pase lo que pase en el mundo, aunque se derrumbe el cielo y sangren los mares, que por favor te espere porque la querrás siempre, más que nadie la va a querer nunca? ¿Eh, cómo se lo pondrías tú?

Martín – Pues se lo pondría con esas mismas palabra, no las sabría encontrar mejores, pero me tienes que dar tiempo a escribir... (Llorente & Ripoll, 93)

Martín, apodado ‘Gafitas’ por su parecido con el actor Harold Lloyd, fallece en una emboscada “para llegar a un sitio que no servía para nada, para luego volver, por el mismo desfiladero, en una misión que no entendíamos si servía para algo...” (Llorente & Ripoll, 103) y su presencia rediviva, bajo la forma de un espectro, volverá a hablar con Antonio mientras en la pantalla del cinematógrafo se proyectan fragmentos de la película de humor

Haunted spooks.¹³ El fantasma de Martín, con sus conocimientos histológicos, sugiere a Antonio cómo tratar a Ikram, joven rifeña afectada por el gas mostaza que, como leemos en una acotación, “ve a Gafitas sin verle, percibe la presencia del fantasma, le sonrío y le señala” (Llorente & Ripoll, 107) y, por lo tanto, desempeña una función práctica y operativa, reivindicando para sí mismo el futuro que la guerra le ha negado.

La inserción de espectros y fantasmas es un recurso habitual de la producción dramática de Micomicón, y, sobre todo en *Rif*, entronca con la necesidad de brindarle al público una amalgama en que la vida se intercala constantemente con la muerte. Al igual que en un enorme campo de batalla, los confines entre vivos, muertos y sobrevivientes quedan borrosos y difuminados.¹⁴ En este sentido, en su imprescindible trabajo, Guzmán (2012a, 436-438) acude a las teorías de Bennett sobre los cuerpos humanos como depósito de memoria para recordarnos que los elementos espectrales y fantasmagóricos son “almacenes de la imaginación, el olvido, la reminiscencia y la perspectiva de los personajes vivos” (Guzmán 2012a, 437)¹⁵ y regresan al escenario para relacionarse nuevamente con dichos personajes dentro del primer tiempo dramático.

A este propósito y con vistas a alimentar el poliloquio de la obra hasta el final de la pieza, la muerte de Antonio, ejecutado de la mano de Hafid, rifeño colaborador de los españoles, lleva al escenario un desdoblamiento de temporalidades y, una vez más, la reversibilidad de los palimpsestos espaciales y temporales a un lado y al otro del estrecho, junto con la reversibilidad y la relatividad de los papeles de víctimas, victimarios y eternos perdedores de todas las guerras. En el simbólico intersticio de tránsito entre la vida y la muerte de Antonio,¹⁶ por boca de Harold Lloyd se compendia la historia de España después de la guerra del Rif, entretrejida con la intrahistoria del protagonista:

Aplausos y risotadas del Oficial. El café cantante se desdibuja. Volvemos al campo abierto del principio.

Harold Lloyd – Pero qué peliculero que has sido siempre, Antonio. Y sin volver nunca al cinematógrafo, que ahora hasta hablan en las películas, aunque no te lo creas. Nunca pudiste trabajar en las películas, pero sí vivir como si actuaras en una, porque mira que te han pasado cosas desde entonces, ¿eh? Volviste a tu pueblo, a trabajar la tierra de sol a sol, como un mulo, y a seguir pasando hambre; te casaste, el rey se marchó, llegó la República, las elecciones, la Constitución,

¹³ Se trata de una película estadounidense de 1920, dirigida por Hal Roach, en cuyo reparto figura Harold Lloyd como protagonista, junto con Mildred Davis. La alusión al cine de la época se puede rastrear también en la mención a *En la tierra del moro*, título en castellano de *Bound in Morocco* (1918), dirigida por Allan Dwan, que Antonio cita al comparar la realidad del Rif con los paisajes, artificiosos, mistificados e idealizados, a los que la película da cabida: “Antonio –Ahora, desde que fui por primera vez al cine, todo lo veo como en las películas. Sobre todo como las del oeste, que salen unos paisajes que parecen esto, todo *pelao* y con mucho viento. También hay una película que se llama *En la tierra del moro*, pero no se parece en nada a lo que hay aquí, es todo mucho más bonito y los moros llevan unas chilabas nuevecitas. Y no salimos los soldados, ni nada de nada. Se nota que los americanos no conocen esto” (Llorente & Ripoll, 68).

¹⁴ Arguye la misma autora: “lo paranormal, el mundo de los muertos, es algo que seduce muchísimo y que te da pie a contar muchas cosas, sobre todo cuando son historias pasadas [...]. Desde el momento en que tienes un código en que los personajes están y no están, son y no son, cualquier cosa es posible” (Ripoll en Henríquez, 124).

¹⁵ Cabe también señalar otro trabajo de Guzmán (2012b) sobre los muertos vivientes de la Guerra civil en el teatro de Ripoll. Las categorías analíticas que la autora esboza bien podrían ser leídas como prolepsis interpretativas de *Rif*.

¹⁶ La convergencia y coexistencia de planes temporales distintos, su carga simbólica y su anclaje en la memoria histórica son temas abordados con lucidez por Orazi (2019, 293) con respecto a la representación del desaparecido en la pieza de Laila Ripoll (2010).

tuviste hijos, seguiste pasando hambre, aprendiste a leer, aprendiste a protestar, a exigir tus derechos. Los mismos que nos mandaban en África dieron un golpe de estado... se trajeron a los moros para que hicieran aquí lo mismo que hacían allí... y empezó otra guerra en España, igualita a la nuestra, igualita a la del Rif... Aunque en tu pueblo no hubo guerra, Antonio. No dio tiempo. De la noche a la mañana el pueblo se llenó de legionarios, de camisetas azules, de moros y os fueron sacando de vuestras casas a empujones, a culatazos, a golpes. Ahora ya no tienes edad para correr como una liebre, Antonio, así que no hay quien te libre y te han cazado como a un conejo. Entre los moros una cara conocida, antes amiga: Hafid, después de tantos años. Hafid, el que protege, Hafid, el siervo del ejército español. Más viejo, más cansado, igual de pobre. Hafid, el que protege, Hafid, el que obedece. (Llorente & Ripoll, 115)

4. Entre romance y pasodoble: los espacios sonoros

En *Rif* nos hallamos frente a una historia que, de alguna manera, ha perdido su propio relato. La obra de Llorente y Ripoll demuestra que en la guerra ningún relato repara, ningún relato coincide con otro, ni salva. Sobre el escenario resiste, casi a su pesar, un ambiente corrupto, un latir de instintos, de súplicas desarticuladas que se asimilan a sendas regresiones a un estadio ferino. Y en el medio de este entorno, de esta tierra baldía, ¿cómo el ser humano puede mantener a salvo su propio relato? Si, como apreciaba Sender en *Imán*, la palabra queda vaciada al repetirse, si la palabra ‘héroe’ llega a sonar como el gruñido de un animal o el rumor de una cosa que roza con otra (Sender, 125), será preciso entonces acudir a otro paradigma de enunciación, que conserve el ritmo y transmita el mensaje de forma oblicua. Nos parece que en *Rif* la música desempeña este papel.

A partir del prólogo, se inserta un romance popular atestiguado históricamente y muy difundido, parcela de la memoria oral de las pasadas generaciones, *El barranco del lobo*,¹⁷ aquí procedente de la memoria de la abuela de Fernando Aguado Palmero, cómico fundador de la compañía Morboria y nieto de Pablo Aguado y Luis Palmero, soldados que sufrieron la tragedia del Rif. Aprovechándose de los recuerdos de su infancia, Fernando Aguado Palmero declama el prólogo y pone en marcha un engranaje de cajas chinas de una memoria que se plasma como una trabazón de actos afiliativos,¹⁸ que trasciende cualquier conexión biológica efectiva:¹⁹

¹⁷ Romance o copla de ciego de autoría anónima, *El barranco del lobo* conoció una popularización rápida y generalizada. A pesar de la existencia de variantes, la versión más conocida es una composición de coplas que alterna las estrofas de cuatro versos octosílabos con las de un estribillo hexasílabo y rima en los versos pares. Se trata de un romance referencial sobre dicho episodio de la Guerra, ocurrido el 27 de julio de 1909 (Madariaga 2011, 108). Remito también a Haya Martínez (143-145) para un análisis filológico y métrico de algunas variantes recogidas.

¹⁸ Acudo aquí a la taxonomía de Faber (2014): el concepto de ‘acto afiliativo’ clarifica y moviliza las especificidades de la literatura sobre el siglo XX español según vertientes de afiliación y desafiliación que ya habían sido expuestas por Sarlo y que Faber entiende como un proceso colectivo, “de solidarización intergeneracional con la experiencia de una víctima más allá de cualquier conexión biológica” (Faber 2014, 148). El teatro de la memoria bien podría enmarcarse en las obras que, de acuerdo con un trabajo anterior del autor, “movilizan el discurso literario para escenificar –y, en los más de los casos, defender– una relación con el legado del pasado violento español que es más activamente indagadora, más abiertamente personal, y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura” (Faber 2010, 102).

¹⁹ A este propósito, cabe mencionar una entrevista en que Ripoll, nieta de exiliados en Marruecos, pone de manifiesto su vínculo generacional con el tema de la memoria y de la guerra: “Soy nieta de exiliados, eso marca [...]. Yo a mi abuela le he escuchado mil cosas de la guerra [...]. Para mí los bombardeos eran un universo muy familiar [...]. Parece que tengo una especial obsesión por remover la memoria” (Ripoll en Henríquez, 119). Los abuelos de Ripoll fueron exiliados en Tánger, donde creció su madre. Una huella

Gracias a Mariano y Laila
 me llegan, como una niebla,
 los recuerdos de mi infancia:
 aquellas horas de siesta
 en un pueblo de la Mancha,
 del calor y de la radio
 que eternamente sonaba.
 Mi abuela, mientras cosía
 y las moscas espantaba,
 con un hilito de voz
 este romance cantaba:
 «En el Barranco del Lobo
 hay una fuente que mana
 sangre de los españoles
 que murieron por España...».
 Yo, la escuchaba, curioso,
 mientras jugaba a las chapas.
 Y supe, ya de mayor,
 lo que el romance guardaba...
 Durante tres largos años
 la abuela María esperaba
 que regresara su novio
 del Rif, la guerra de África.
 Pablo, mi abuelo, servía
 eran el regimiento Alcántara.
 Mi abuelo fue de los pocos
 que regresaron a casa. (Llorente & Ripoll, 14-15)

Los motivos sonoros de *Rif* giran en torno al café cantante,²⁰ que no solo nos otorga una alegoría de la guerra como siniestro carnaval, sino que ejerce también de contraluz espacial a los otros acontecimientos, acorde a la dinámica que describe Reck (71): “los espacios sonoros construyen un mundo paralelo espectral, que va invadiendo el mundo real y anunciando su desaparición o descomposición”. La música para desentrañar lo indecible y lo irrepresentable se derrama por los varios derroteros del harapiento cabaret del que se propaga el sonido del charlestón con muñeira cantando por Franco (Llorente & Ripoll, 46-47), de un fandango (Llorente & Ripoll, 71), de la zambra de la cantinera (Llorente & Ripoll, 74), del cuplé del piojo (Llorente & Ripoll, 112) y del pasodoble.²¹

Cabe adentrarse en el tema musical del pasodoble, compás de la progresión escénica de la pieza y baile de matriz militar. Marcha ligera de origen español utilizada en los desfiles del ejército, el pasodoble es adoptado como paso de la infantería, con una especial característica que hace que la tropa pueda llevar 120 pasos por minuto. En la obra, el cuadro titulado “Pasodoble de la tierra africana” compendia el pastiche que se representa sobre el escenario:

Llegan barcos cargaditos
 de pequeños soldaditos.

tangible de su memoria familiar se encuentra en la abuela Amparo de la pieza estrenada en 2004 *Que nos quien lo bailao* (Ripoll 2005).

²⁰ El motivo del cabaret es presente también en *Donde el bosque se espesa* (Ripoll & Llorente 2018b).

²¹ El pasodoble es una efectiva marca de la casa de Micomicón, que recurre también en *El triángulo azul* (2014), puesto que su ritmo “recuerda inequívocamente el sonido del tren” (Ripoll & Llorente 2018a, 14).

Envueltos en sus capotes,
 aun no tienen ni bigotes,
 todos muy asustaditos,
 hambrientos y delgaditos.
 Les ha tocado la china
 porque no tienen parné,
 y la muerte en una esquina
 les está diciendo «ven».
 Carne de cañón y bala
 de gumía y cimitarra,
 de gumía y cimitarra;
 los envían a la guerra
 a morir por generales
 con delirios imperiales. (Llorente & Ripoll, 24)

Trecca arguye que, en las obras de Ripoll, el sonido siempre está apuntalado por un “propósito anti-mimético [...] que le sirve de apoyo para la construcción de un mundo que aspira, al mismo tiempo, a mantener su carácter de referencialidad y de palimpsesto” (Trecca 2016a, 257).²² Vehículo no proposicional de significado, la música se sirve del mismo *medium* de la palabra –el sonido– y está desprovista de su dimensión semántica, según vertientes que hacen de contrapunto a su otra cara –el silencio y su fenomenología– y que permiten reproducir, más que expresar, lo inaudible (Oñoro Otero, 238).

5. En el barranco de la desmemoria

Un elemento insoslayable en el análisis de *Rif* es el gas mostaza, o iperita, que causa intoxicación, quemaduras y ceguera. Considera sardónicamente Hafid: “España nos protege, es una protección químicamente buena, tóxicamente justa” (Llorente & Ripoll, 113).

La inserción de este recurso en la obra, además de dar prueba del rigor histórico de Micomicón, tiene una implicación metodológica y heurística sustancial: deja ciegos. Eso encaja con un refrán que recurre en *Rif*, tanto en Paca, cantinera de las tropas y especie de curandera y madre putativa de los soldados,²³ como en Ikram, niña rifeña que acabará violada por un capitán borracho: “si te he visto, no me acuerdo” (Llorente & Ripoll, 73 y 86), que se convierte en un *leitmotiv* para de encubrir las vejaciones y los maltratos. Ikram será afectada por el gas mostaza, que le quitará la vista y le quemará los pulmones:

Paca – ¿Qué pasa? Que somos unas bestias, eso es lo que pasa, que somos un asco. Gases asfíxiantes, gases que dejan ciego es lo que pasa. Pozos envenenados es lo que pasa, bebés muertos, tierras que no van a volver a dar cosecha en años, es lo que pasa. Arrhash, veneno, es lo que pasa [...]. Mira, hijo, esta niña ya es un odre. Le da de beber todo el mundo, así pueden hacer con ella lo que quieren y, de paso, ella pasa menos hambre. Esa es una de las maneras que tenemos los españoles de «civilizar» a los moros: convertirlos en unos borrachos. La otra es llenar a las niñas de sífilis, y hay muchas más, como la de bombardear mercados llenos de civiles o de asfixiarlos con gases. Ya te las irás aprendiendo. Eso sí, de construir

²² Véase también Pérez-Rasilla (89) sobre la construcción de universos dramáticos por medio de “una representación no mimética ni realista, sino trastocada por la estilización ritual y por la distorsión onírica o sobrenatural o por la perceptible influencia del teatro documental”.

²³ “La cantinera sobrevivió al sitio del Monte Arruit y sirvió como combatiente, defensora, enfermera y madre [...]. La cantinera ha recogido en su regazo y ha cerrado los ojos de muchos muchachos, de muchos oficiales, y siempre ha demostrado tener mucho más coraje que aquellos que presumen de tener los cojones bien gordos” (Llorente & Ripoll, 72).

carreteras, hospitales o escuelas nada de nada. No lo hacen al otro lado del estrecho, lo van a hacer aquí, claro. (Llorente & Ripoll, 104 y 106-107)

En un País que se está enfrentando al peligro de la ortodoxia memorial fomentada por su institucionalización (Radstone, 33), que acarrea un vaciamiento ideológico con discursos inocuos, solo compasivos, que no profundizan y que convierten impunemente la memoria en cierta mercancía, el teatro puede ocupar el lugar de la justicia simbólica.

Ripoll emplea la imagen icástica de un “barranco de desmemoria” (Ripoll en Ramiro), accidente geográfico frecuente en la zona del Rif, para advertir sobre la falta de un proyecto compartido de recuperación memorial y de memoria reparadora. De ahí que las obras de Micomicón se configuren como un intento constante por afilar las críticas y espolear las conciencias, por desencajar el marco, por poner a prueba sus límites para contraponer al espacio histórico de las responsabilidades el espacio estético de la memoria o, aún mejor, de la selección memorial, diluyente de la retórica. Quizás por eso *Rif* se resiste a ser puesta en una narración que pueda traer consuelo y remite al binomio canónico entre memoria y *visio* (“si te he visto, no me acuerdo”), doblemente imposibilitado porque el gas mostaza evocado en el título impide la visión.

El carácter efímero, inasible del teatro, que difumina lugares y tiempos y vuelve porosas las coyunturas históricas para potenciar el mensaje, nos puede restituir algunos *loci* o *topoi* de la memoria y propiciar ejercicios de filología memorial. En esta línea, el uniforme del muñeco recortable que figura en el cartel de la representación, inspirado en una tarjeta de la época, bien se ajusta a la flexibilidad de espacios y tiempos diferentes por la que el teatro de Llorente y Ripoll apuesta. Por esta razón, al salir de la función de *Rif*, en nuestro imaginario compartido no puede sino detonar una espesa nube de gas mostaza que nos trae imágenes de las muchas, denostables guerras contemporáneas.

Obras citadas

- Albi de la Cuesta, J. *En torno a Annual*. Madrid: Imprenta Ministerio de Defensa, 2016.
- Assmann, A. "Transnational Memories." *European Review* 4/22 (2014): 546-556.
- Barea, A. *La forja de un rebelde*. Edición, introducción y notas de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2019 [1ª ed. 1941-1946].
- Bennett, T. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum." En S. Radstone & K. Hodgkin eds. *Memory Culture: Memory, Subjectivity and Recognition*. Londres: Transaction, 2006. 40-54.
- Braña, D. & Ó. Bermejo. *Monte Arruit*. Barcelona: Cascaborra Ediciones, 2020.
- Burgos, C. de. *En la guerra (episodios de Melilla)*. Valencia: F. Sempere y Compañía Editores, 1918.
- Faber, S. "La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)." En P. Álvarez-Blanco & T. Dorca eds. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 101-110.
- . "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes." *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2/1 (2014): 137-155.
- García Martínez, A. *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms, 2016.
- García Pascual, R. "Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglo XX y XXI): teoría y práctica escénica." *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21 (2012): 13-54.
- García Villalba, M. "Rif (de piojos y gas mostaza)." *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 25 (2022): 450-454.
- Guzmán, A. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012a.
- . "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos y Santa Perpetua. Don Galán*;" *revista de investigación teatral* 2 (2012b): 91-95.
- Haya Martínez, J. M. "Literatura oral de Trasmiera (Cantabria) I: Romances y poesía tradicional." *Monte Buciero* 5 (2002): 73-210.
- Henríquez, J. "Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll." *Primer Acto* 310 (2005): 118-127.
- Jiménez Sánchez, R., I. Luna & D. Fernández. *El desembarco de Alhucemas*. Barcelona: Cascaborra Ediciones, 2024.
- Kayser, W. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova, 1964 [1ª ed. 1957].
- Lamartina-Lens, I. "Lo fantástico y esperpéntico en el teatro de Laila Ripoll." *El Teatro de Papel* 10 (2009): 159-171.
- Leguineche, M. *1921. El desastre de España en el Rif*. Madrid: Extra Alfaguara, 1996.
- Llorente, M. & L. Ripoll. *Rif (de piojos y gas mostaza)*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2021.
- Macías Fernández, D. *Franco nació en África. Los africanistas y las Campañas de Marruecos*. Madrid: Tecnos, 2019.
- . ed. *A cien años de Annual. La guerra de Marruecos*. Madrid: Desperta Ferro Ediciones, 2021.
- Madariaga, M. R. de. *En el barranco del lobo: las guerras de Marruecos*. Madrid: Alianza, 2005.
- . *Abd-el-Krim el Jatabi. La lucha por la independencia*. Madrid: Alianza, 2009.

- . “La guerra de Melilla o del Barranco del Lobo, 1909.” En E. Martín Corrales ed. *Semana Trágica. Entre las barricadas de Barcelona y el Barranco del Lobo*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2011. 91-120.
- Martínez Reverte, J. *El vuelo de los buitres. El desastre de Annual y la guerra del Rif*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.
- Muñoz Jaen, F. “Teatro: *RIF (de piojos y gas mostaza)*. Teatro Valle-Inclán.” *Vista teatral* (2022). [en línea]: <https://www.vistateatral.com/2022/01/teatro-rif-de-piojos-y-gas-mostaza.html>
- Oñoro Otero, C. “Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul*, de Laila Ripoll.” En J. Nicolás Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & R. García Pascual eds. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016. 236-246.
- Orazi, V. “La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* de Laila Ripoll.” *Orillas. Revista d’ispanística* 8 (2019): 287-300.
- . “Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll.” *EHumanista/IVITRA* 19 (2021): 256-275.
- Ortega y Gasset, E. *Annual. Relato de un soldado e impresiones de un cronista*. Madrid: Rivadeneyra, 1922.
- Pérez-Rasilla, E. “El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria.” *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* 18 (2013): 77-92.
- Radstone, S. “Memory Studies: *For and against*.” *Memory Studies* 1 (2008): 31-39.
- Ramiro, V. “Entrevista a Laila Ripoll y Mariano Llorente por *Rif (de piojos y gas mostaza)*.” *Teatros. La revista de las artes escénicas desde el año 2000* (2021). [en línea]: https://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-laila-ripoll-y-mariano-llorente-por-rif-de-piojos-y-gas-mostaza_4571/
- Reck, I. “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora.” *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 21 (2012): 55-84.
- [Redacción]. “La derrota de Annual, cien años de olvido.” *Columna Digital* 20/07/2021. [en línea]: <https://columnadigital.com/la-derrota-de-annual-cien-anos-de-olvido/>
- Ripoll, L. “Que nos quiten lo bailao (2004).” *ADE Teatro* 105 (2005): 65-78.
- . “Entrevista a Laila Ripoll, autora y directora de *Rif (de piojos y gas mostaza)*.” Canal de YouTube del Centro Dramático Nacional (2021). [en línea]: https://www.youtube.com/watch?v=XG4RME_ZpvY&list=PLCfOeYX4cE5Zps_Eb_2aRBYdlz68lkUFC&index=2
- Ripoll, L. & M. Llorente. *El triángulo azul*. Prólogo de Emilio Silva. Bilbao: Artezblai, 2018a.
- . *Donde el bosque se espesa*. Prólogo de E. Silva & F. Ferrándiz. Bilbao: Artezblai, 2018b.
- Rothberg, M. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Ruiz Ramón, F. “Pasado/presente en el drama histórico.” *Estreno. Cuadernos del Teatro español contemporáneo* 14/1 (1988): 22-25.
- Sender, R. J. *Imán*. Madrid: Cenit, 1930.
- Sarlo, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Siegel, M. “Beyond Compare. Comparative Methods after the Transnational Turn.” *Radical History Review* 91 (2005): 62-90.
- Silva, L. *El nombre de los nuestros*. Barcelona: Destino, 2001.
- Tobo, C. “*Rif (de piojos y gas mostaza)*. Otras formas de justicia poética.” *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral* 362 (2022): 241-243.

- Trecca, S. “Funciones dramáticas de la música en las puestas en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll.” En J. N. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo & R. García Pascual eds. *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2016a. 247-258.
- . “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último.” *Cuadernos AISPI: estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 7 (2016b): 79-94.
- . “Tracce e corpi dal passato: uno sguardo al teatro della memoria spagnolo attuale (dal 2000 in poi).” *Caietele Echinox* 44 (2023): 336-349.
- Yuste, J. & A. Gil. *1921: El Rif*. Barcelona: Cascaborra Ediciones, 2019.