33

BOLETÍN

eISSN 2618-334X

Guerra y teatro en el siglo XXI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
ene-jun 2024

UNCUYO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Instituto de Literaturas Modernas
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

33

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

BOLETÍN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA
en-jun 2024

Datos de Revista - Journal's Information

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar
https://www.facebook.com/arca.revistas/
https://www.instagram.com/arca.revistas/

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/

Fotocollage de tapa de Clara Luz Muñiz.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 33 (2024), en-jun.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1.Teoría literaria. 2.Crítica literaria.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Editoras:

Noelia Mariel Agüero (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Correctores:

Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina),

Tomás Zanón (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Gestión OJS:

Florencia Francalancia (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)
José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)
Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)
María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Índice

Dossier: Guerra y teatro en el siglo XXI 7
Francesc Foguet i Boreu & Sandra María Ortega Garzón (coords.)

Guerra y teatro en el siglo XXI 9
Francesc Foguet i Boreu & Sandra María Ortega Garzón

Po-éticas de la guerra en el teato de Matei Vişniec, Wajdi Mouawad y Laurent Gaudé: el teatro como campo de batalla 24
Fabienne Crastes

Las guerras contemporáneas en la dramaturgia catalana del siglo XXI 42
Francesc Foguet i Boreu

El poder transformador de las historias: narraciones de guerra en la escena italiana 73
Irene Salza

Duelos migratorios como objetos de representación 94
Sandra María Ortega Garzón & Sandra Camacho López

La batalla inconclusa: la Guerra del Pacífico desde la mirada de los dramaturgos peruanos del siglo XXI 121
Ernesto Barraza Eléspuru

La moderna guerra mexicana y sus efectos en el ejercicio de la producción dramática 146
Hugo Salcedo Larios

Literatura dramática para la preservación de la memoria en la escena valenciana del siglo XXI: el teatro de Mafalda Bellido 173
Isabel Marcillas-Piquer

Ciencuenta años (2023), de Marcelo Leonart: guerra y memoria desde la urgencia del presente 201
Tania Faúdez Carreño

Revolución y guerra en el teatro de Santiago Sanguinetti 220
Daniela Pauletti

Emociones de guerra, pero en el teatro: un caso de expectación teatral 235
Luis Emilio Abraham

La ausencia de guerra no significa paz: el conflicto como impulso creativo de la escena 263
Aldri Anunciação

Entrevistas 281

Entrevista al director teatral Víctor Arrojo sobre el montaje de *Los establos de Su Majestad* 283
Luis Emilio Abraham

Dossier

Guerra y teatro en el siglo XXI

coords.

Francesc Foguet i Boreu

Sandra María Ortega Garzón

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 9-23.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.051

Guerra y teatro en el siglo XXI

War and theatre in the 21st century

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya
francesc.foguet@uab.cat • orcid.org/0000-0003-4083-5486

Sandra María Ortega Garzón
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
smortegag@udistrital.edu.co • orcid.org/0000-0001-8851-8346

Recibido: 20/05/2024. Aceptado: 10/06/2024.

Resumen

El dossier *Guerra y teatro en el siglo XXI* invita a profundizar en las dramaturgias y espectáculos contemporáneos que abordan la temática de la guerra en Latinoamérica y en Europa. Desde múltiples perspectivas hermenéuticas, se pretende comprender mejor cómo algunas de las realidades escénicas de ambos continentes han tratado el fenómeno de la guerra en sus textos y montajes, con especial énfasis en su dimensión política. La presente introducción al dossier expone las intenciones y líneas generales que han guiado su confección, destaca los aspectos más relevantes del conjunto, las aportaciones concretas de cada uno de los artículos y unas consideraciones finales sobre las afinidades y diferencias que se observan entre las dramaturgias y espectáculos procedentes de Latinoamérica y Europa. El amplio corpus de obras analizado en el dossier, con puntos de vista muy diversos y plurales, pone en evidencia la complejidad y riqueza del binomio guerra y teatro en nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: guerra, teatro contemporáneo, dramaturgias, espectáculos, dimensión política

Abstract

The dossier *War and theatre in the 21st century* invites us to delve into the contemporary dramaturgies and performances that address the theme of war in Latin America and Europe. From multiple hermeneutic perspectives, the aim is to better understand how some of the theatrical realities of both continents have dealt with the phenomenon of war in their texts and productions, with special emphasis on its political dimension. This introduction to the dossier sets out the intentions and general lines that have guided its preparation, highlights the most relevant aspects of the whole, the specific contributions

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

of each of the articles and some final considerations on the affinities and differences observed between the dramaturgies and shows from Latin America and Europe. The wide corpus of works analyzed in the dossier, with very diverse and plural points of view, highlights the complexity and richness of the binomial war and theatre in our contemporaneity.

Keywords: war, contemporary theatre, dramaturgies, performances, political dimension

> Todo buen arte, en el fondo, gira en torno a lo mismo: tomar lo singular y específico para hacerlo universal. Articula en su expresión artística aquello único con lo universal: no eliminando lo singular, sino enfatizándolo; dejando que lo extraño y lo desconocido brille claramente.
>
> Es tan simple como que la guerra y el arte son opuestos, que la guerra y la paz son opuestos. El arte es paz.
>
> Jon Fosse, *Mensaje del Día Mundial del Teatro*, 2024.

La reciente escalada bélica generada por la invasión de Ucrania (2022) y de Palestina (2023) ha vuelto a poner la guerra en el primer plano de la actualidad. Desdichadamente, tanto en Latinoamérica como en Europa el horizonte de la guerra no ha desaparecido nunca, como si fuese una fatalidad humana. Carl von Clausewitz (2005) ya postuló en el siglo XVIII que la guerra era, en el fondo, la continuidad de la política del Estado con otros medios. Svetlana Alexiévich (2015) considera que la guerra es un misterio monstruoso y aterrador. Margaret MacMillan (2021) advierte que, con el nuevo arsenal armamentístico, nos enfrentamos a la posibilidad del fin de la humanidad. Otras voces se han sumado a este intento de definir la guerra y advertir sobre sus nefastas consecuencias, sin que por el momento veamos en el horizonte el fin de las guerras; antes al contrario: en las dos últimas décadas, se ha incrementado la escalada bélica en todo el mundo. Con mayor o menor intensidad, el teatro de ambos continentes

también ha dejado constancia de las inquietudes y los temores que provoca la guerra.

El tema del presente dossier, impulsado por la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE), reflexiona sobre la guerra y el teatro en el siglo XXI. Con ello, se da continuidad al volumen colectivo *Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI* (Foguet y Ortega, 2024), también auspiciado por la RIITLE como parte de su actividad investigativa. En concreto, en esta ocasión se focaliza la mirada en las dramaturgias y los espectáculos contemporáneos que abordan la temática de la guerra en Latinoamérica y en Europa en la actualidad. Se profundiza en la investigación alrededor del binomio guerra y teatro, siguiendo referentes teóricos muy diversos que fundamentan el análisis de las realidades, los espectáculos y los textos teatrales que, en intensidades e intencionalidades diversas, tratan sobre la guerra. En consecuencia, tienen cabida en este dossier las múltiples perspectivas que contribuyen a comprender mejor cómo algunas de las escenas latinoamericanas y europeas del presente siglo se han aproximado al fenómeno de la guerra en sus textos y montajes, con especial énfasis en la dimensión política de las artes escénicas.

Las coordenadas principales en las que se sitúan los artículos de este dossier giran en torno no solo a los ejes del tiempo y el espacio correspondientes a territorialidades escénicas dispares, sino también a realidades sociales y políticas singulares que dan coloración y matices a las relaciones establecidas entre guerra y teatro. Con ello, se dibuja una pluralidad de enfoques –y de referentes teóricos en que se apoyan: desde Sun Tzu (2021) hasta Judith Butler (2019), pasando por Achille Mbembe (2011), E. J. Hobsbawm (2013), Susan Sontag (2021), Naomi Klein (2007) o Rita Segato (2016), entre otros muchos– que tratan sobre dramaturgias evocadoras de guerras del pasado o de las más recientes, con la mirada puesta, en cualquier caso, en el presente. Unas dramaturgias que tienden en su mayoría a desmitificar los relatos oficiales y a plantear una versión crítica, por una parte, de las mismas guerras para con las configuraciones sociopolíticas actuales y, por otra, de las conmemoraciones oficiales para con el proyecto social y político de cada país.

Además, algunas de las dramaturgias estudiadas permiten plantear una reflexión crítica sobre aspectos tan heterogéneos como la dimensión ética de las guerras y sus consecuencias terribles, especialmente graves para la población civil; los procesos transitivos de la dictadura a la democracia y sus políticas timoratas e incompletas con respecto a la memoria colectiva; la implicación de las mujeres en las guerras como víctimas habituales y las más veces invisibilizadas de los conflictos; las barbaries cometidas sobre la población civil y los sectores más desfavorecidos por las guerras de poder en sociedades y gobiernos diezmados por la corrupción y la delincuencia; la incidencia de la guerra en los fenómenos migratorios y las graves problemáticas que conllevan; la instrumentalización del conflicto por parte de los estados con finalidades de control o represión social; y, entre otros, los procesos de construcción de la historia, desde el teatro mismo, para revelar las contradicciones de los acontecimientos traumáticos del pasado.

Por otra parte, algunas dramaturgias dan pie a profundizar en el análisis de la "narración" misma de las guerras, que problematiza a conciencia las perspectivas mi(s)tificadoras; permiten cuestionar los relatos heroicos de las antiguas guerras desvistiéndolos de todo su supuesto heroísmo; o incluso ofrecen aproximaciones al fenómeno de la guerra desde el teatro posmoderno y los discursos de la denominada "posmemoria". De hecho, sea cual sea el marco teórico con que se aborden, o sea cual sea el corpus de obras analizado, en todos los estudios de este dossier se pone énfasis en los discursos que brinda el teatro y sus singularidades para dar cuenta de la problemática compleja de la guerra. Así pues, los artículos de este dossier se mueven holgadamente –al hilo de cronologías elásticas dentro del siglo XXI– desde lo más general a lo más concreto, desde lo más global a lo más local y desde lo más panorámico a la atención puesta en una determinada dramaturgia de autor, poniendo implícitamente en relieve las similitudes entre realidades escénicas distintas, sin negar por ello sus particularidades.

Con un planteamiento teórico sólido, en "Po-éticas de la guerra en el teatro de Matei Vişniec, Laurent Gaudé y Wajdi Mouawad: el teatro como campo de batalla", Fabienne Crastes nos propone una reflexión sobre cómo se narran las guerras desde el teatro, una vez que en la actualidad en

el mundo editorial existe un interés remarcado en la memoria de los conflictos del siglo XX, que según la autora explica más una obsesión por recuperar el "sentido de lo humano" que el "sentido de la historia". Crastes discute la dimensión ética y estética del tema de la guerra en la contemporaneidad, resaltando que el binomio guerra y estética encuentra en sí mismo una disonancia difícil de trabajar más allá de los consabidos opuestos: civilización y barbarie, guerra y paz, vida y muerte, entre otros. Lo anterior se une a una nueva particularidad del binomio guerra y teatro, en el que el discurso mediático ha utilizado la palabra "teatro" para trivializar el discurso de la guerra y permitir que esta parezca lejana al presente. Así, al aparecer expresiones en nuestra cotidianidad como "el teatro de las masacres" o el "teatro de la guerra", se lleva a cabo una translación semántica de ese distanciamiento propio de la ficción para hacer ver como lejano ese estado próximo de la guerra.

El interés de Crastes en los mecanismos de narración de la guerra en las obras del libanés Wadji Mouwad, el rumano Matei Vişniec y el francés Laurent Gaudé se encuentra en sus poéticas, en la ruptura formal de sus relatos, que muestran la particularidad de lo anti-heroico, rupturas de líneas temporales, entrecruzamiento de espacios y tiempos para crear heterotopías y heterocronías, sincronías de escenas paralelas, simultáneas, entre otras características. Así mismo, su atención reflexiva está puesta en los temas que abordan: la búsqueda como gesta, la memoria, lo testimonial, la reconstrucción, la recuperación de la humanidad, del sentido humano, la resistencia y la resiliencia.

A su vez, en "Las guerras contemporáneas en la dramaturgia catalana del siglo XXI", Francesc Foguet i Boreu ofrece un panorama teórico de concepciones de la guerra y enmarca su estudio en aquellas más próximas temporalmente a nuestro presente como las de Judith Butler (2019) o Margaret MacMillan (2021), en las que la guerra es examinada con mirada crítica y humanística. Bajo esta perspectiva, Foguet se interesa por analizar la dramaturgia catalana que se refiere a las guerras más recientes de Afganistán, Irak, Siria y Ucrania. Distingue entre este repertorio dos clases de obras: aquellas que hablan de la guerra en abstracto sin precisar el lugar del acontecimiento, la temporalidad o dar indicios históricos, y las que

aluden directamente a Afganistán, Irak, Siria y Ucrania, conflictos reales y concretos. En particular, profundiza en las piezas de los dramaturgos Josep Lluís Roig, Guillem Clua, Jordi Casanovas, Ignasi Garcia i Barba, Manuel Molins, Pau Carrió i Llucià, Manuel Brugarolas y Olena Romaniuk para reflexionar sobre las consecuencias demoledoras de las guerras y el valor ético de las dramaturgias que tratan sobre la temática bélica.

A través de su estudio, Foguet señala como estas obras critican la dimensión política, social y existencial de la guerra, se interesan por señalar temas como los intereses geoeconómicos; el dolor como espectáculo para los medios de comunicación; la degradación física, mental o simbólica de quienes viven el conflicto; la vulnerabilidad de las mujeres (y de la población civil en general) en los escenarios bélicos; el fenómeno de los refugiados, entre otros. Por último, reflexiona sobre el horror de las guerras, la naturalización de la violencia, la idea de humanidad y el sufrimiento humano, subrayando la importancia del teatro como medio para pensar críticamente la guerra y dar cuenta de su complejidad.

El teatro narrativo como modalidad escénica para divisar diferentes cuestiones sobre la guerra es el tema escogido por Irene Salza en “El poder transformador de las historias: narraciones de guerra en la escena italiana”. En este artículo, Salza subraya la importancia del carácter investigativo y testimonial del teatro narrativo, ya que este utiliza declaraciones orales y escritas de acontecimientos históricos para su escritura dramatúrgica, reconoce también su papel de dar sentido a estos sucesos, no para señalarlos como grandes brechas en la historia, sino para comprender el efecto de estos en los espacios íntimos de la sociedad, entender la forma como se asumen las tragedias derivadas de la guerra, no en la construcción de macrorelatos sino, por el contrario, de pequeñas historias que pueden llegar a ser reconocidas por el público, de manera que este se sienta implicado. Otro aspecto que plantea Salza es el tema de la guerra contemporánea como sistema de violencia, a partir del análisis de la obra *My hero* (2021) de Giuliana Musso, en la cual se insiste en el sinsentido de los conflictos y la guerra como aparato operador de la muerte.

Para Salza, el teatro narrativo en Italia tiene actualmente gran relevancia, puesto que se ha convertido en un medio de reflexión crítica sobre la historia y las guerras vividas y en un espacio relevante para la memoria colectiva. Por ello, quizá escoge a autores como Mario Perotta, David Enia, Ascanio Celestini, Roberta Biagiarelli, Stefano Massini y Giuliana Musso, quienes tratan sobre las dos guerras mundiales, la guerra de los Balcanes, las guerras de Afganistán e Irak, el conflicto entre Palestina e Israel, y la actual guerra de Ucrania como temas de sus obras teatrales.

Siguiendo a Rita Segato (2014), Sandra Ortega y Sandra Camacho proponen ver la guerra desde otra perspectiva: desde las consecuencias que esta deja, porque en la actualidad no se trata de una guerra entre Estados, sino de una guerra entre bandos, grupos, mafias o corporaciones de diferentes clases (Münkler, 2005) que tienen puestos sus intereses en el carácter económico, por lo que la población civil es la receptora de la violencia y demás formas de depredación. Las autoras centran su atención en uno de los fenómenos contemporáneos más fuertes como consecuencia de las guerras, la migración forzosa, que obliga actualmente a millones de personas a abandonar sus hogares para migrar a tierras extrañas. Su artículo titulado "Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas" propone el análisis de tres textos dramatúrgicos, *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, *Mapa* de Amaranta Osorio y *Silencios* de Camilo Vergara, para reflexionar sobre el fenómeno migratorio actual y sus diversas problemáticas. Para ello, realizan un estudio de las obras en torno a las representaciones de la guerra en ellas, las vivencias, recorridos y sueños de reconstrucción de vida de los personajes, haciendo referencia a guerras, conflictos bélicos, étnicos y religiosos en diferentes lugares del mundo (Colombia, Etiopía, Siria y Marruecos).

A partir del análisis de estas representaciones, Ortega y Camacho exponen cómo estas dan cuenta de la realidad de los migrantes en diferentes fronteras del mundo; cómo el duelo migratorio es hoy un síndrome que viven las personas que son obligadas a abandonar sus lugares de origen, su tierra y su familia; cómo el flagelo migratorio es hoy un fenómeno mundial al cual debemos dirigir la mirada para reflexionar

sobre sus causas y consecuencias, sobre su incidencia en las construcciones de sociedad que queremos, sobre la humanidad y lo humanitario.

Por otra parte, Ernesto Barraza se interesa en el tema de la Guerra del Pacífico, un conflicto bélico entre las jóvenes naciones de Chile, Perú y Bolivia dado entre 1879 y 1833, en su artículo "La batalla inconclusa: la Guerra del Pacífico desde la mirada de los dramaturgos peruanos del siglo XXI". Barraza hace un recorrido histórico por el teatro peruano de la época de la guerra y la posguerra: al primero, lo caracteriza como un teatro comprometido, que busca resaltar la gesta del soldado peruano, el amor a la patria, el honor de la guerra, la sed de victoria, el fervor glorificado; y, al segundo, como un teatro crítico, reflexivo, que aborda los resultados de la guerra, las traiciones, sus consecuencias, el trauma, la desazón y la derrota. Este marco histórico precede al análisis de las obras que analiza con más detalle: *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría, *Bajo la Batalla de Miraflores* (2012) de Paola Vicente y *El enemigo* (2018) de Daniel Subauste. De esta manera, centra su atención en la distinción que estas piezas aportan a la narración histórica, diferenciándolas de sus antecesoras porque narran el pasado de la guerra desde una visión del presente, que busca hablar de los problemas del hoy y no del ayer. Así las cosas, estas obras, según Barraza, se convierten en ejemplares que ofrecen una mirada crítica del Perú actual, ya que desmitifican la figura del héroe combatiente para convertirlo en víctima de los intereses políticos, sociales y económicos de las clases gobernantes y poderosas del país, que tanto en el pasado como en el presente han utilizado el aparato de la guerra para hacerse de riquezas y beneficios.

Los personajes de tales obras, la mayoría de ellos personas del común, soldados de a pie, campesinos o indígenas, serían entonces los llamados a hablar de la existencia de un nuevo enemigo, no extranjero sino interno, la clase política corrupta que los abandona a su suerte ya sea por su incompetencia gubernativa, ya sea por sus intereses de élite o de riquezas. Por esto, Barraza propone una nueva categorización para este corpus dentro de la clasificación hecha por Alfonso Quiroz del teatro de guerra en el Perú, que agregaría una tercera clase a las dos ya planteadas,

categorización dada por el tema de la corrupción que atraviesa todas estas obras.

En el artículo “La moderna guerra mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática”, Hugo Salcedo Larios enfoca su trabajo en la lucha entre el Estado mexicano y los cárteles de la droga, un conflicto que cobra el mayor número de víctimas en la población civil y entre los más empobrecidos. Desde su visión, el hecho de que el mismo gobierno acuñara el término “guerra” para este conflicto tuvo consecuencias agravantes en el accionar de los dos bandos al permitir que este se extendiera y provocara acciones violatorias de los derechos humanos. Bajo la idea de la existencia de un continuum trágico en el contexto mexicano actual, Salcedo analiza piezas de Alejandro Román, Hernán Galindo, Sergio López Vigueras, Jorge Vargas Cortez, Alejandro Flores Valencia, Luis Mario Moncada, Shantí Vera, David Olguín y de él mismo, para destacar el rol de la dramaturgia mexicana como “observatorio crítico de la realidad nacional”, en el que la ficción teatral media entre el horror y la poética.

Dice Salcedo que la realidad se ve entonces bajo otra mirada, una mediada por la espectacularidad, en la que los crímenes contra la población, las balas perdidas, los sicariatos, las contiendas bélicas, la tortura, la desaparición forzada, la orfandad familiar e institucional, la pobreza, la fragilidad humana ante la maquinaria de la guerra, describen un territorio sin ley donde se existe únicamente para sobrevivir. En este sentido, los textos teatrales que analiza Salcedo dan cuenta del dolor vivido por el pueblo mexicano, y son en buena medida fruto de “la performance del espanto y la teatralidad del horror” que se vive en las calles y ciudades a causa del accionar delincuencial en esta guerra contra el narcotráfico; “puestas en escena” que se instalan para amedrentar al adversario, pero que permanecen en la memoria colectiva como producción simbólica del horror vivido por todos.

Continuando con el tema de la memoria, esta vez desde la relación olvido-memoria, Isabel Marcillas propone su trabajo titulado “Literatura dramática para la preservación de la memoria en la escena valenciana del siglo XXI: el teatro de Mafalda Bellido”. En él expone algunas acepciones

sobre la memoria, entre ellas, las de Beatriz Sarlo (2005) y Marianne Hirsch (2021), resaltando, en relación a esta última, el hecho de que la memoria del trauma no solo incide en el individuo que lo ha experimentado sino en su familia y la sociedad; y, en relación con Sarlo, la importancia de conservar todas aquellas memorias testimoniales para reparar esas identidades lastimadas por la guerra, para enriquecer esas verdades históricas con un acercamiento a lo subjetivo en lugar de sobrevalorar la historia oficial.

Marcillas acude al concepto de memoria para revisar el trabajo de la dramaturga Mafalda Bellido y sus obras *Espérame en Mombasa* (2014), *Yo maté a Carmencita Polo* (2022 [2015]), *Como si el fuego no fuera contigo* (2017), *Los que comen tierra* (2018) y *El que guarda* (2019), en las que los eventos acaecidos giran alrededor de la Guerra de España, el franquismo y el pacto de silencio consensuado en el Estado español después de la dictadura de Franco. Según Marcillas, estas obras nos presentan personajes cotidianos que sufren las consecuencias de la guerra, el dolor, el desasosiego y la locura; restauran la memoria desde un punto de vista subjetivo, en el que participan todas las visiones, tanto las de los vencedores como las de los vencidos. Marcillas destaca también el registro humorístico y el uso de fantasmagorías en estas piezas.

Siguiendo una nueva vertiente del tema, Tania Faúndez en "*Cincuenta años* (2023), de Marcelo Leonart: guerra y memoria desde la urgencia del presente" examina los hechos relacionados con el Golpe Militar de 1973 en Chile desde una perspectiva histórica a través de la obra y el autor mencionados en el título del artículo, precisamente al cumplirse cincuenta años del Golpe e inicio de la dictadura de Augusto Pinochet. Faúndez destaca el amplio número de acciones artísticas y obras de teatro que se realizaron con motivo de este aniversario y que reflexionan en torno al pasado, lo que da cuenta de todo un país que vive con una herida que aún no sana y que necesita de estos encuentros colectivos para mantener viva la memoria. Reconoce la importancia de la obra *Cincuenta años* como una de esas expresiones, dado que esta trata un "estado de guerra" (Lescot, 2001) desde un punto de vista feminista, para hablar de las relaciones

humanas y las dimensiones sociopolíticas en la guerra, el poder, la desigualdad y el trauma de la dictadura.

Para Faúndez, la obra de Leonart representa un hito en la dramaturgia chilena contemporánea, porque revela ese discurso feminista que da cuenta de la violencia ejercida sobre el "cuerpo-mundo" de las mujeres en contextos bélicos o de violencia (incluyendo la familiar); siguiendo a Rita Laura (2016), expone cómo el cuerpo femenino es el lugar de la guerra, cómo se instala en él el miedo a la violación o al castigo físico, a la esclavitud, a ser botín de guerra; el trauma moral y físico, el tener que verse en la necesidad de "masculinizarse" para sobrevivir a las leyes patriarcales, a la opresión, al deseo sexual masculino: negar la condición femenina para evitar ser vista como enemigo o como ser subalterno o débil sobre el cual se puede ejercer el poder violento de la guerra.

El concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsh (2021) es tratado en el texto "Revolución y guerra en el teatro de Santiago Sanguinetti", de Daniela Pauletti, para analizar la obra de este autor, que explora el tema de la memoria del pasado reciente, pero enfocada en el presente. En este análisis, la mirada sobre la posmemoria se basa en la idea de que las generaciones posteriores a quienes vivieron la guerra heredan el trauma, que de diferentes maneras puede ser reelaborado y reinterpretado por la ficción teatral.

La autora parte de una idea de guerra como forma política de combatir al enemigo, pues considera que en *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2012), en *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2012) y en *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014), las obras de la *Trilogía de la revolución*, la visión de la guerra está de alguna manera relacionada con la figura de la revolución, una lucha armada entendida más como conflicto político, como lucha entre clases sociales que da cuenta de las desigualdades presentes en la sociedad uruguaya. La revolución también está presente de alguna manera en los textos, debido a que Sanguinetti es un exponente del teatro posmoderno que rompe con las

estéticas anteriores y se ve influenciado por técnicas como la yuxtaposición, ya que conviven en una misma obra elementos disímiles.

Siguiendo a Herfried Münkler (2005) y otros pensadores, Luis Emilio Abraham, en su artículo "Emociones de guerra, pero en el teatro: un caso de expectación teatral", se ocupa de fenómenos propios de nuestras "sociedades posheroicas". Ante las "nuevas guerras", el discurso crítico suele dudar de la palabra "guerra", porque esta podría legitimar hechos que tal vez merezcan otras denominaciones, como "masacre" o "persecución". Lo mismo ocurre con viejas guerras parecidas a las nuevas. El relato épico se cuestiona y, en esos casos, la crítica de la guerra coincide con las revisiones del pasado propias del campo de la memoria. Eso ocurre en la obra que analiza el artículo: el drama histórico *Los establos de Su Majestad*, escrito por Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (hijo) en 1963, adaptado por Sonnia De Monte en 2010, reestrenado en 2023 con dirección de Víctor Arrojo en Mendoza. La obra es una farsa de materiales históricos y propone una visión crítica de la llamada "Conquista del Desierto" (1878-1885), incursión militar del ejército argentino sobre territorios habitados por poblaciones autóctonas.

Aparte de estudiar la obra, el interés de Abraham está en examinar la recepción de espectadores de hoy con un enfoque cognitivo y utilizando un método empírico. Para ello, se sirve de una muestra recogida mediante dos técnicas: los grupos de discusión y el cuestionario. El análisis se centra en las respuestas emotivas y en la elaboración cognitiva de emociones. En definitiva, el artículo propone cruzar, comparar, la revisión crítica que propone la obra con la respuesta de un grupo de espectadores. El objetivo es plantear preguntas e hipótesis sobre la efectividad de este tipo de discurso crítico.

A las anteriores propuestas que abordan obras sobre guerras actuales, se suma el artículo de Aldri Anunciação, que propone un título provocador: "La ausencia de guerra no significa paz: el conflicto como impulso creativo de la escena". Anunciação nos presenta en su artículo la posibilidad de la guerra como un estado de potencia en cualquier organismo social, un estado que el poder político controla a su antojo, haciéndolo revivir o

dormir cuando sea necesario. Lo que implica que el estado de guerra es una maquinaria manejada por los entes de control de una sociedad, para lo cual, entonces, la paz solo sería un momento de pausa, un intervalo entre una guerra y otra. Por consiguiente, la guerra puede instalarse en cualquier momento que esta sea necesaria como mecanismo de expresión de un poder soberano que regula la vida. Siguiendo a Achile Mbembe (2011), Anunciação deduce que la guerra silenciosa es parte del aparato soberano que se arroga el derecho a dar muerte, de tal manera que la guerra es siempre una entidad latente y políticamente controlada. Dentro de las sociedades contemporáneas, los mecanismos cotidianos de la guerra están legitimados en expresiones como "guerra contra las drogas" o "guerra contra el crimen", y justifican la muerte.

Partiendo de la anterior premisa y basándose en el estudio de la necropolítica de Mbembe, Anunciação articula la teoría del escritor africano con una propuesta dramatúrgica que designa como "necronarrativa". El texto nos presenta esta propuesta de escritura a partir del análisis de su *Trilogia necronarrativa do confinamento*, constituida por *Namíbia, não!*, *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* y *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria*, obras que presentan guerras ficticias en situaciones diferentes, pero que hablan de la política de la muerte en el mundo contemporáneo, en el que la guerra siempre está presente ya sea como potencia, como realidad o como vacío.

Como puede observarse, se sirvan de enfoques más abstractos o concretos, adquieran formas más abiertas o cerradas y partan de poéticas más estetizantes o ideologizadas, las dramaturgias sobre las guerras del pasado o de la actualidad tienden no solo a ofrecer a los lectores o espectadores del presente una reflexión crítica, sino también a interpelarles acerca –sobre todo– de las políticas de la cultura democrática y de la paz que pueden ejercer una especie de dique de contención –quizás demasiado frágil– de la barbarie de las guerras. En general, no les interesa tanto reflejar la "acción de guerra", sino más bien el "estado de guerra", para decirlo en palabras tomadas de David Lescot (2001), esto es, la dimensión política, social y existencial de la guerra. En realidad, lo que

parece atraer más a la mayoría de las dramaturgias y espectáculos de temática bélica son, al fin y al cabo, las "consecuencias de las guerras".

De todos modos, el término "guerra" toma proporciones distintivas en las realidades escénicas latinoamericanas por sus connotaciones prioritariamente sociopolíticas, derivadas seguramente de su pasado colonial y las estructuras de poder e inercias heredadas de este, mientras que en el continente europeo responde a parámetros más bien geopolíticos, muy determinados por la política exterior y las ambiciones imperialistas de los Estados Unidos de América y el seguidismo acrítico y servil de la Unión Europea. En ambos continentes, sin embargo, las artes escénicas han sido muy sensibles a la temática de la guerra y han ido configurando un amplio corpus de obras y espectáculos de un gran interés que, como puede comprobarse en los artículos de este dossier, plantean puntos de vista y perspectivas plurales y complejas, y fomentan –de alguno modo u otro– un pensamiento crítico y pacifista, tan necesario en nuestros días, en los que los tambores de guerra siguen retumbando en todo el mundo.

Referencias

Aleksiévitx, S. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer* (Trad. L. Dobrovolskaia y Z. García González). Debate.

Butler, J. (2019). *Marcs de guerra. Quines vides plorem?* (Trad. M. Espasa). Institut Català Internacional per la Pau / Angle.

Clausewitz von, C. (2005). *De la guerra* (Trad. C. Fortea). La Esfera de los Libros.

Foguet, F. y Ortega, S. M. (Eds.) (2024). *Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI*. UD Universidad Francisco José de Caldas.

Hirsh, M. (2021). *La generación de la posmemoria* (Trad. P. Cáceres). Carpe Noctem.

Hobsbawm, E. J. (2013). *Guerra y paz en el siglo XXI* (Trad. B. Eguibar et al.). Crítica.

Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre* (Trad. I. Fuentes et al.). Paidós.

Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.

MacMillan, M. (2021). *La guerra: Cómo nos han marcado los conflictos* (Trad. L. Martínez). Turner.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica* (Trad. E. Falomir Archambault). Melusina.

Münkler, H. (2005). *Viejas y nuevas guerras: Asimetría y privatización de la violencia* (Trad. C. Martín). Siglo XXI.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno

Segato, R. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado, 29*(2), 341-371. https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5889

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Sontag, S. (2021). *Ante el dolor de los demás* (Trad. A. Major). Penguin Random House.

Tzu, S. (2021). *El arte de la guerra* (Ed. J. R. Ayllón). Martínez Roca.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm.33, págs. 24-47.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.052

Po-éticas de la guerra en el teatro de Matei Vişniec, Wajdi Mouawad y Laurent Gaudé: el teatro como campo de batalla

Po-ethics of war in the dramatics works of Matei Vişniec, Laurent Gaudé and Wajdi Mouawad: The theatre as a battlefield

Fabienne Crastes
Università di Corsica, Francia
crastes_f@univ-corse.fr • orcid.org/0009-0005-2092-7043

Recibido: 10/12/2023. Aceptado: 29/03/2024.

Resumen

Plantear la cuestión de la guerra es plantear la cuestión del relato. Se propone una reflexión sobre la "narración" de la(s) guerra(s) desde el teatro, a partir de las obras de Matei Vişniec, Laurent Gaudé y Wajdi Mouawad, intentando poner de relieve las características y singularidades de unos "relatos" anti-heroicos que se desarrollan desde una perspectiva doble, desde un movimiento oscilatorio entre actualización y "esencialización", historia y mito, fragmentación y vínculo, sincronía y diacronía, pluralidad y unidad. Parecen elaborarse en los textos unas po-éticas de la guerra que subsumen las oposiciones y paradojas en un afán por aprehender la Historia en su dimensión catastrófica, privilegiando el sentido de lo humano y afirmando la superioridad de la palabra.

Palabras clave: geografía de la guerra, dramaturgia, contra-relato, testimonio

Abstract

To raise the question of war is to raise the question of narrative. What is offered here is a reflection on the "narration" of war(s) in the dramatics works of Matei Vişniec, Laurent Gaudé and Wajdi Mouawad, in an attempt to highlight the characteristics and singularities of anti-heroic "narratives" that develop from a double perspective, from an oscillatory movement between actualisation and "essentialization", history and myth, fragmentation and linkage, synchrony and diachrony, plurality and unity. The texts seem to elaborate a sort of po-ethics of war that subsumes oppositions and paradoxes in an

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

effort to apprehend History in its catastrophic dimension, privileging the sense of the human and affirming the superiority of the word.

Keywords: geography of war, playwriting, counter-narrative, testimony

Ah Dios, qué linda la guerra
Con sus cantos y sus ocios
Esta sortija la pulo
Con el aire y tus suspiros

Guillaume Apollinaire

Yo vivo en un tiempo de guerra, yo vivo en un tiempo sin sol.

Bertolt Brecht

Reflexiones liminares

El sentido de la Historia y el sentido de lo humano

La temática "guerra y teatro" plantea de entrada la cuestión más general del compromiso del artista con la sociedad y con la Historia mayúscula, el papel del arte en tanto poder o contrapoder y, de manera más aguda en los siglos XX y XXI, la capacidad de la ficción para colmar los vacíos o las manipulaciones de los discursos oficiales y para preservar o restaurar la memoria, lo cual no se puede desvincular de la noción de testimonio en una doble búsqueda de verdad y justicia. A raíz de los horrores del siglo XX, se ha impuesto un afán memorialista manifiesto en el espacio público y jurídico (con las leyes de la memoria), en el campo editorial (literatura, poesía, teatro), cinematográfico, artístico; un afán casi obsesivo de recuperar, más allá del "sentido de la historia", el "sentido de lo humano". En el centro de la guerra, a lo largo de los siglos, se encuentra la idea de violencia y de masacre que desborda, en la época moderna, la oposición dual de conflicto entre dos Estados-nación. "La masacre es la forma más radical de la opresión", escribió Simone Weil (1999, p. 456; traducción nuestra) en sus *Réflexions sur la guerre* de 1933, y las víctimas

no solo las constituyen los soldados. Bien vemos cómo los horrores del siglo XX, de las guerras y de los totalitarismos que destruyeron hasta la idea misma del hombre como lo subrayaba Primo Levi, continúan en nuestro siglo XXI, haciendo que resuene en el mundo de hoy *El mundo de ayer*, libro testamento del escritor austríaco Stefan Zweig (Guerrin, 2019). La temática de la guerra sigue siendo una temática vigente, candente. Urge "des-barbarizar" la humanidad, como dijo Theodor W. Adorno (1998).

Ética-estética del claroscuro

"Cada barbarie necesita de un poeta", escribió Enrique Herreras (2022, p. 35) a propósito de la concepción teatral de Angélica Liddell, y llama la atención el famoso verso de Guillaume Apollinaire (1918), poeta soldado de la Gran Guerra: "Ah Dios, qué linda la guerra" (p. 123)[1]. Oxímoron terrible en el que la belleza y la dulzura de la evocación, la aparente glorificación bélica, chocan con el horror y el furor de la guerra. Por lo demás, pone de relieve la doble dimensión estética y ética consustancial al tratamiento de la temática de la guerra, la dificultad de conjugar guerra y estética, así como los paradigmas oposicionales que se declinan a partir de las oposiciones entre guerra y paz, barbarie y civilización, "ética de vida" y "gozo de muerte" (Rabinovitch, 2021, p. 6), y que configuran un claroscuro histórico, filosófico, ontológico, metafísico, artístico. Sol y sombra, luz y oscuridad, propios de la vida humana, "nuestras cosas esenciales", para utilizar palabras lorquianas.

Traslación semántica

"El teatro nace con la guerra"[2] escribió David Lescot en *Dramaturgies de la guerre*, refiriéndose a los poetas trágicos del teatro griego,

1 Se trata del primer verso del poema "L'adieu du cavalier" –en *Calligramme. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*– que Apollinaire escribió a Madeleine, con la cual mantuvo una relación epistolar estando él en el frente. Este verso, quizás uno de los versos más famosos y menos comprendidos del poeta, cristalizó la polémica surgida a raíz de la publicación de la obra. Uno de los detractores fue André Breton.

2 La traducción es nuestra: "On sera tenté de conclure que le théâtre naît avec la guerre, que c'est elle, en tant que mise en crise, menace pesant sur la vie et le fonctionnement de la cité, qui est à la source de l'institution tragique, et de sa portée politique" (Lescot, 2001, p. 10).

entendiendo la forma dramática como una puesta en crisis a causa de un conflicto, de un enfrentamiento intersubjetivo, interindividual. Pero, si la guerra entró en el teatro desde los orígenes, se puede subrayar en la actualidad cómo el teatro ha entrado en la guerra particularmente en el discurso mediático. Las traslaciones semánticas triviales, "la escena de la guerra", "el teatro de operaciones", "la escena de las masacres" invaden, colman nuestro espacio cotidiano a través de los canales de noticias y su falso presente narrativo, presente de la inmediatez, contra-reflexivo, que hace que surja la lejanía de la guerra en nuestro hogar, nuestra cotidianidad. Estas expresiones nos conducen a cuestionar el significado de "teatro" aplicado a la guerra con sus corolarios que son la dimensión espectacular y la puesta en escena, la relación entre la sala y la escena transferida a los actores o protagonistas del conflicto y los ciudadanos-espectadores, la manipulación de lo real, el valor del testimonio y la cuestión del relato. Pues plantear la cuestión de la guerra es plantear la cuestión del relato.

1. El relato de la guerra

Si la necesidad de contar la guerra desde el teatro preocupó desde siempre a los autores, las formas de contarla evolucionaron y la "onda de choque" (Rabinovich, 2021, p. 5) provocada por la Shoah puso en tela de juicio tanto la forma de contar como su posibilidad. La narración de la(s) guerra(s)[3] como presencia/ausencia de difícil aprehensión, constituye un reto en nuestras sociedades europeas. David Lescot (2001), al estudiar la crisis del drama en los siglos XIX y XX desde la perspectiva de las dramaturgias modernas de la guerra, mostró cómo la guerra, más allá de constituir un motivo, actúa como principio estructurador de la forma teatral, como "pulsión dramatúrgica que organiza desde el interior las

3 El singular implica la acepción de guerra absoluta y el plural su actualización en numerosos conflictos.

modificaciones de la forma dramática canónica" (p. 12; traducción nuestra)[4].

La temática de la guerra, vinculada con la necesidad de memoria y denuncia en el caso de conflictos que nunca se terminan (los Balcanes, Palestina, el Líbano son ejemplos trágicos), y la reflexión sobre la manera de contarla, están muy presentes en el teatro de Wajdi Mouawad (Beirut, 1968), Matei Vişniec (Radauti, 1956) y Laurent Gaudé (París, 1972), unos autores muy representados en la escena francesa actual. En *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, el mismo Wajdi Mouawad (2009a) evoca la existencia de un tabú de la narración en Francia, una narración sospechosa "por la cuestión de la representación del mundo después de Auschwitz" (p. 29). Y sin embargo afirrma que "al mismo tiempo, esta sospecha permitió inventar nuevas formas artísticas y teatrales de Beckett a Castellucci" (p. 37; traducciones nuestras).

Ahora bien, las trayectorias vivenciales de estos tres autores van configurando de entrada una especie de geografía de la guerra. En el caso de Wajdi Mouawad, el suelo de su casa, el zócalo de su vida y de su familia, se construyeron a partir de una frase familiar: "Porque ocurrió la guerra y tuvimos que dejar el Líbano" (p. 78; traducción nuestra), una casa cuyas paredes maestras, cuyo elemento estructurador lo constituye la lengua francesa (p. 78), una lengua mestiza que aúna expresiones quebequenses y un ritmo con influencias árabes (p. 79). Una historia personal en la que la guerra civil libanesa, acarreó exilios (Francia y Quebec), rupturas y tragedias, así como una búsqueda identitaria marcada por el sentido de culpabilidad del que se fue, y la necesidad de una re-construcción. El exilio político marcó también a Matei Vişniec, quien se trasladó a París en 1987, huyendo del régimen del dictador Nicolae Ceauşescu después de muchos años de resistencia cultural desde la poesía y la literatura, las cuales

4 Las experimentaciones formales que ponen en tela de juicio la unicidad dramática se ejemplifican ya con el teatro épico y dialéctico de Bertolt Brecht y las experimentaciones contemporáneas que rompen con la linealidad de la fábula y constituyen unas poéticas del fragmento, unas estéticas del soslayo, como lo estudiaron también particularmente Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Joseph Danan.

asumieron en la Rumanía comunista "las tareas complejas de la sociología […], de la psicología social, de la psicología en general, del psicoanálisis (otra pesadilla del poder), de la historia, de la filosofía…" (Vişniec, 2011, p. 1; traducción nuestra). Se define a sí mismo como un hombre de raíces rumanas y alas francesas, que vive en la encrucijada de dos culturas y sensibilidades (Kucharuk, 2022a, p. 489). Su teatro revela lo absurdo de la realidad tanto en la Rumanía comunista como en nuestras sociedades capitalistas occidentales. En el caso de Laurent Gaudé, si este no conoció personalmente el exilio, su historia familiar fue marcada por la guerra de independencia argelina en la cual participó su padre, guerra a la cual se siente también vinculado por la misma Historia de Francia. Además, escribe desde su condición de ciudadano, desde su ira y rabia y desde la potencia trágica del teatro, y desde un lirismo asumido encuentra en el escenario el espacio idóneo para ejercer la fuerza de las palabras en una alternancia de formas dialogísticas, monologales, corales.

La desagregación, la desmembración, el desmenuzamiento, son inherentes a toda situación de guerra y conducen al estallido de la identidad tanto individual como colectiva, a una destrucción concreta de los cuerpos y de los espacios geográficos. La fragmentación de la Historia mayúscula y de las historias minúsculas hechas trizas por el horror de la guerra encuentra un eco en la fragmentación formal en los "relatos de la guerra" de estos tres autores y se manifiesta en sus obras el deseo de re-construcción de un relato que acompaña a la re-construcción de la historia en un teatro que no es ni histórico ni documental pero que une historicidad y tragedia. Esto conduce a la elaboración de unos contra-relatos de la guerra o relatos anti-heroicos que se desarrollan desde una perspectiva doble, desde un movimiento oscilatorio entre actualización y "esencialización", historia y mito, fragmentación y vínculo, sincronía y diacronía. Aunque sin propósito exhaustivo, pues las obras merecen un estudio pormenorizado que excede las dimensiones de este trabajo, la propuesta es poner de relieve algunas características de unas poéticas de la guerra que subsumen las oposiciones y paradojas, en un afán por aprehender la Historia en su dimensión catastrófica, privilegiando el sentido de lo humano. La reflexión se centrará en las obras siguientes: de

Wajdi Mouawad la tetralogía *Le sang des promesses* (*La sangre de las promesas*), constituida por *Littoral* (*Litoral*) (1997), *Incendies* (*Incendios*) (2003), *Forêts* (*Bosques*) y *Ciels* (*Cielos*) (2009). De Matei Vişniec, *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*[5] (*La mujer como campo de batalla o del sexo de la mujer como campo de batalla en la guerra de Bosnia*) (1997), *Le mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*[6] (2007) (*La palabra* progresa *en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*), *Le retour à la maison* (*La vuelta a casa*) (2017)*, Pourquoi Hécube* (*Por qué Hécuba*) (2018), *La mémoire des serpillières* (*La memoria de los estropajos*) (2020), *Occident-Express* (*Occidente-Express*) (2020). De Laurent Gaudé, *Pluie de cendres* (*Lluvia de cenizas*) (2001), *Cendres sur les mains* (*Cenizas en las manos*) (2002)*, Les sacrifiées* (*Las sacrificadas*) (2004), *Caillasses* (*Piedras*) (2012)[7].

2. Del paisaje de la guerra al espacio de la tragedia

Geografía de la guerra, geografía de la sangre derramada

La omnipresencia de la temática de la guerra, como acontecimiento histórico y como situación-límite, abismo, pesadilla de la Historia, lleva a la construcción de un paisaje de la guerra. Este se emplaza en un espacio que abarca desde la Europa occidental, desde los Balcanes, hasta los países de Oriente Medio o África, y cuyo centro es el mar Mediterráneo. Se trata de una "geografía de la sangre derramada" (Mouawad, 2013, p. 138) en la que Europa aparece como representación de una civilización abocada a la barbarie. Si la guerra civil libanesa habita como un fantasma o una sombra el teatro de Wajdi Mouawad y en particular las tres primeras obras de la tetralogía, en las obras de Matei Vişniec, domina el contexto de las guerras

5 De ahora en adelante, *La femme comme champ de bataille*.

6 De ahora en adelante: *Le mot progrès*…

7 Las traducciones de los títulos son nuestras en el caso de que no existan las traducciones de las obras, cosa que puede verse en Referencias.

de los Balcanes. El trasfondo histórico en las obras teatrales de Laurent Gaudé nos lleva de la guerra de Argelia, al conflicto israelí-palestino, como referencias históricas explícitas, e implícitamente al sitio de Sarajevo o al genocidio de Ruanda. Al no localizar las historias, existe la posibilidad de desplazar el horror de los genocidios.

Así, a veces, el acontecimiento histórico referencial se borra para volver subterráneo, convertido en huella: aparece en las sonoridades de los nombres de los personajes, como indicios de procedencias, regiones del mundo; o de manera aludida, diseminado en las palabras y testimonios inspirados de historias verdaderas, como fragmentos de la Historia, historias intersticiales (mediante fechas, referencias a lugares o a personajes reales).

En efecto, no son las acciones de guerra –"les faits de guerre" en términos de Lescot– las que constituyen el centro de las fábulas sino más bien el "estado de guerra" y en todas las obras se desbordan los límites del acontecimiento histórico referencial en una especie de estancamiento de la historia que hunde sus raíces en unas fuentes míticas y trágicas, señaladas ya desde el umbral de los textos o mediante referencias extratextuales.

En *Pourquoi Hécube*, Vişniec, en una nota preliminar, evoca la posibilidad de "un registro evolutivo" para presentar las nuevas desgracias y los nuevos dolores de Hécuba, pudiendo actualizarse la guerra de Troya en las guerras actuales, a las que va enumerando. El recurso a la lista geográfica (Bosnia, Chechenia, Líbano, Somalia, Siria…) posibilita unas bifurcaciones trágicas que elaboran un mapa de la guerra, con superposiciones que evocan un tartamudear de la Historia. Este proceso de actualización se repite en la concepción de los personajes: Ulises (cualquier jefe de clan de un país en guerra), Hermes (soldado americano especializado en las operaciones de reconocimiento), los Dioses (grandes responsables de la finanza internacional, fantasmas elegantes, escondidos, que no tienen contacto con los mortales (p. 8). En *Le mot progrès…*, las indicaciones escénicas presentan una situación metonímica de numerosos

conflictos, "una especie de tierra de nadie que podría ser una calle desierta que separa dos campos en guerra" (Vişniec, 2013, p. 65).

La ausencia de localización y contextualización precisas o el ensanchamiento de los referentes históricos a otras situaciones bélicas por la reiteración de motivos asociados a la guerra (violencia, violaciones, destrucción, fosas comunes, aniquilación de la identidad…), conducen a una visión de la Historia liberada de la cronología (no diacrónica), a la creación de un tiempo simbólico, "concentrado". En *Les sacrifiées* de Gaudé, se evidencia el hipotexto de *Las suplicantes* de Esquilo. En *Incendies*, la guerra civil libanesa está a la vez ausente y en todas partes. Como señala Charlotte Farcet en el estudio final, no se nombra al país ni a las diferentes confesiones, solo se refiere a grupos: "los milicianos, el Ejército del Sur, los refugiados, la resistencia de la región del Sur" (Mouawad, 2009c, Epílogo, p. 154; traducción nuestra). El espectador intenta reconstruir una cronología perdida (p. 156), maltratada. Los que matan son "ellos", solo quedan los nombres de las víctimas, el tiempo es el del mito, los personajes son figuras: "Nawal es a la vez Souha y Diane y numerosas mujeres; es un compromiso, un pensamiento, una emoción, 'la mujer que canta'" (p. 157)[8]. Los puntos de referencias históricos se sustituyen por unas imágenes del horror que los testimonios de los personajes activan en la mente de los espectadores creando ecos como en un espejo multiplicador.

Desde un punto de vista estructural, en las obras, la ruptura de la línea temporal aparece manifestada por analepsis, prolepsis –en particular en Mouawad– o las elipsis temporales de *Les sacrifiées* de Gaudé, tríptico centrado en la historia trágica de tres generaciones de mujeres: Raïssa, Leïla y Saïda, que remiten a tres momentos históricos a partir de la guerra

8 La traducción es nuestra: "Nawal est tout à la fois Souha et Diane et d'innombrables femmes; elle est un engagement, une pensée, une émotion; 'la femme qui chante'". Contando el génesis de la creación de la obra, Charlotte Farcet evoca los encuentros de Wajdi Mouawad con Souha Bechara, encarcelada en la prisión de Khiam en el sur del Líbano y autora del libro testimonio *Resistante* (Bechara, 2000), y con la fotógrafa y periodista Josée Lambert, quien recogió numerosos testimonios de detenidos en la misma prisión y publicó *On les disait terroristes sous l'occupation du Liban sud* (Lambert, 2005), volumen que incluye fotografías y la obra de teatro *Diane et Jean*.

de independencia argelina y sus consecuencias. Por otra parte, el entrecruzamiento simbólico de espacios y tiempos lleva a la elaboración de unas heterotopías y heterocronías –según conceptos de Michel Foucault– que recobran varias formas y presentan una humanidad que tiende a aniquilarse. Europa se vuelve un espacio heterotópico: el proceso acumulativo del pasado la convierte, a lo largo de los textos, en una especie de palimpsesto de los muertos ilustrado por el motivo reiterado de las fosas comunes. El espacio europeo se reduce a unas capas, unos estratos de muertos. Así, en *Le mot progrès…,* mientras el Padre está cavando un agujero en el bosque para encontrar los restos/huesos de su hijo, conversa con su hijo muerto, quien le va describiendo las capas de cadáveres que componen la tierra:

> Ten cuidado cuando caves, padre. En este bosque hay varias capas de muertos… Son capas frágiles, padre, corren el riesgo de derrumbarse a cada momento. Es como si tuviéramos varias telarañas tejidas las unas sobre las otras, con un montón de gente tragada en el interior. Somos unas treinta y tantas nacionalidades en las entrañas de esta tierra, pero juntos nos entendemos bien… A veces nos ponemos a cantar y entonces, te lo juro, es la risa, resuena en serbocroata, en ruso, en alemán, en italiano, en albanés, en turco, en búlgaro, en griego, hasta en rumano… […] De verdad que aquí están enterrados todos los Balcanes y todo el Mediterráneo. (Vişniec, 2013, pp. 94-95)

Además, el mismo escenario también remite al concepto de heterotopía a través de diferentes procedimientos. El encuentro pasado/presente vinculado a la necesidad de recuperar la memoria, se materializa en el diálogo, real o imposibilitado, con personajes muertos, fantasmas que habitan el escenario como en *Le mot progrès*…, *Le retour à la maison*, *Occident-Express*, de Vişniec, o *Littoral* de Mouawad. La comunicación con el mundo de ultratumba se manifiesta también mediante indicios, objetos, testimonios que constituyen huellas del pasado y permiten superar las fronteras temporales y espaciales remitiendo al trabajo del historiador en busca de la verdad (así en *Incendies*, las cartas, el bolígrafo negro, la chaqueta verde, el cuaderno rojo y la nariz de payaso).

Otro recurso lo representa la sincronía con el desarrollo de escenas paralelas, simultáneas, que remiten a épocas distintas.

La composición del escenario en *La mémoire des serpillières* es también significativa: "Una especie de campo de batalla recubierto de aparatos de televisión. En el centro, un corredor, una especie de *no man's land* que separa el campo de batalla en dos partes" (Vişniec, 2020a, p. 15)[9]. Así, los aparatos de televisión diseminados en el escenario y la pantalla en el fondo permiten multiplicar el espacio, como los discursos, anulando la lejanía de las guerras y su letanía de muertos, y asimismo enlazar con otra forma de la(s) guerra(s) en su dimensión mediática y grotesca: unos periodistas/estropajos que entregan el "relato aperitivo" cotidiano compuesto por las palabras-basura de la guerra, las cuales acaban por provocar entre ellos una epidemia de vómitos.

En *Ciels,* la obra se abre con una escena-cuadro titulada "El tiempo hiposo": "Lugar sin presencia humana / tecnología informática. / Cielo de millones de voces. / Caos de lenguas, de palabras, de intimidades, / interceptadas, escaneadas, clasificadas. / Un magma que dura. / Una señal. Una voz es localizada. / Decodificada, sintonizada, clarificada. / Surge" (Mouawad, 2013, p. 51). Esta voz podría ser la de Clément Szymanowski que resuena como una maldición, en la escena "La verdad":

> Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Rusia, Alemania, Japón, Canadá. […] Es la geografía de la sangre derramada, es la geografía de la juventud masacrada. La de ayer y la de hoy. Esa voz que nos amenaza y nos condena, es la voz de los que han nacido durante las guerras, Vietnam, Líbano, Irán-Irak, y que crecieron a la sombra de las hecatombes: Bosnia, Ruanda, Kosovo, Chechenia. […] Una venganza de la juventud por la juventud. Oriente y Occidente confundidos. La juventud del siglo XX, en el silencio de su sepulcro, tomando la palabra en la juventud del siglo XXI, hará oír su voz y su grito será terrorífico. (pp. 137-138)

9 La traducción es nuestra: "Une sorte de champ de bataille parsemé de postes de télévision. Au milieu, un couloir, une sorte de 'no man's land' qui sépare le champ de bataille en deux camps".

¿Cómo no pensar en la famosa frase de George Steiner (1969): "Somos los que venimos después" (p. 10)?

La búsqueda en un paisaje marcado por la guerra

Ahora bien, en las obras, se repite el arquetipo mítico de la *quête*, la búsqueda, la cual dibuja una visión trágica del mundo y revela un deseo de unificación, el afán por alcanzar la verdad, una armonía perdida, o encontrar un sentido (*Pourquoi Hécube*). Esta reconstrucción anhelada por los personajes aparece bajo distintas formas: la reconstrucción del cuerpo (así la búsqueda de los huesos del hijo en *Le mot progrès…*, la recomposición del cuerpo de Adila en *Caillasses*) [10]; la reconstrucción de la identidad vinculada al *leitmotiv* de la filiación (en *Les sacrifiées,* en la tetralogía de Mouawad, en *La femme comme champ de bataille*…); una reconstrucción existencial; y también la reconstrucción de la Historia y de las historias a través de los testimonios.

En la tetralogía de Mouawad, la búsqueda aparece como un motivo obsesivo que anima a los personajes –superponiéndose a la búsqueda del autor en su proceso creativo– y actúa como principio estructurador de una fábula fragmentada. *Littoral* presenta la historia de Wilfrid, quien busca un lugar para enterrar a su padre. *Incendies*, la de dos mellizos, Simon y Jeanne, que, después de la muerte de su madre Nawal, buscan a su padre y a su hermano desconocidos. *Forêts*, la de Loup, una joven que intenta encontrar el origen del hueso en el cerebro de su madre muerta. *Ciels*, la de un grupo antiterrorista en busca de la identidad de unos terroristas y del lugar del supuesto atentado. La búsqueda de la identidad personal, según el modelo de la *Odisea* en las tres primeras obras, crea una genealogía de la guerra. Los antiguos dioses griegos son sustituidos por un doble determinismo personal e histórico marcado por la(s) guerra(s) del que intentan escapar los personajes, con la palabra, anuladora del *fatum*

10 Es de notar también en *Forêts* el énfasis en el cuerpo de la mujer. Así, los títulos de las diferentes partes de la obra reproducen las partes y elementos del cuerpo humano femenino: el cerebro de Aimée, la sangre de Léonie, la mandíbula de Luce, el vientre de Odette, la piel de Hélène, el sexo de Ludivine, para terminar con el corazón de Loup, corazón simbólico que va a permitir reconstruir las historias.

trágico. En el título de la tetralogía, "la sangre" enlaza lo individual y lo colectivo como sangre de la filiación, sangre de la infancia como "un cuchillo clavado en la garganta" (Mouawad, 2011, p. 97) y sangre vertida a lo largo de la Historia. Además, los títulos se unen para constituir una especie de geografía que integra todos los elementos (el agua, el fuego, la tierra y el aire) en un afán de reconciliación o unificación, y contribuye a la elaboración de una cosmogonía determinada por la guerra y sus huellas. Búsqueda filosófica también con estos cuatro elementos que remiten al *arché*, concepto fundamental en la filosofía de la antigua Grecia como comienzo del universo, primer elemento de todas las cosas, razón primordial. Comunión de elementos, en constante movimiento, que se mezclan y se repelen por las fuerzas espirituales del amor y del odio –recordando el pensamiento pluralista de Empédocles–, fuerzas muy presentes en las obras de los tres autores y exacerbadas por los conflictos. En la escena final de *Incendies*, amor y odio aparecen a través de las dos cartas testamentarias que Nawal, "la mujer que canta", escribió para Nihab, su hijo tan amado al que le quitaron recién nacido, que se convirtió en el monstruo torturador que la violó en la prisión de Kfar Rayat. La carta al padre es carta de odio: "Le escribo a usted temblando. / Quisiera que las palabras se clavasen en su / corazón de verdugo. […] La mujer que canta. / Puta n° 72. / Celda n° 7. / Prisión de Kfar Rayat" (Mouawad, 2011, pp. 190-191).

La carta al hijo expresa el amor de una madre:

> Te busqué por todas partes. / Aquí, allá, por todos lados. / […]De pronto, eras el horror. / De pronto, te convertías en la felicidad. / Horror y felicidad. / El silencio en mi garganta […] / Le hablo al hijo, porque no le hablo al verdugo. / Sé paciente. / Más allá del silencio, / se halla la felicidad de estar juntos. / No hay nada más hermoso que estar juntos. / Pues tales fueron las últimas palabras de tu padre. / Tu madre. (Mouawad, 2011, pp. 192-194)

En esta epifanía final, la palabra de la madre, reconciliadora a través del amor, figura un reconocimiento absoluto, el de la víctima y del verdugo, y lleva a la necesaria reconstrucción, a la reparación catártica, a la recuperación de la humanidad, más allá de la fragmentación del ser, de esos personajes exiliados de sí mismos.

Este principio de reversibilidad de la oposición víctima-verdugo se reanuda en las obras de los tres autores, lo cual conduce a alejarse de una visión moralizadora y maniquea del mundo para acercarse a la complejidad de lo humano. En *Les sacrifiées*, el soldado francés Charles y la mujer argelina Raïssa comparten el mismo miedo:

> CHARLES: Quisiera volver a casa.
> RAÏSSA: Yo también.
> CHARLES: La noche es hermosa.
> RAÏSSA: Sí.
> CHARLES: Tengo miedo.
> RAÏSSA: Yo también.
> CHARLES: Quisiera que ya se hiciese de día.
> RAÏSSA: Y yo quisiera que la noche no cesara nunca. Que durara durante mucho tiempo. Una última noche. Mucho tiempo. (Gaudé, 2022, p. 31)[11]

La cuestión del doble (y sus temáticas conexas, como los mellizos, los hermanos, los exiliados, las fronteras) es un motivo recurrente. En Matei Vişniec, más particularmente en el contexto de los Balcanes, se repite, en la isotopía del doble, la situación de enfrentamiento entre hermanos, propia de toda guerra civil. En la escena de apertura de *Le mot progrès…*, se oponen Vibko y Stanko en una lucha verbal que conlleva una dimensión absurda, como un eco grotesco de "la solidaridad de los conmovidos" [12] del filósofo checo de la disidencia Jan Patočka. Así, entre los insultos, Stanko le revela a Vibko que va a tener un hijo con su hermana, y Vibko le regala azúcar, leche en polvo y un paquete de Marlboro. Se puede seguir la reflexión con el retrato del hombre balcánico, como tipología etnográfica, que va dibujando Vişniec en sus obras y que merecería un estudio detallado. En *La femme comme champ de bataille*, en una escena de

11 La traducción es nuestra: "Charles: Je voudrais rentrer chez moi. / Raïssa: Moi aussi. / Charles: La nuit est belle. / Raïssa: Oui. / Charles: J'ai peur. / Raïssa: Moi aussi. / Charles: Je voudrais qu'il fasse déjà jour. / Raïssa: Et moi je voudrais que la nuit ne cesse jamais. Qu'elle dure longtemps. Une dernière nuit. Longtemps".

12 El arquetipo se encuentra en las trincheras de la Gran Guerra, en el enfrentamiento entre dos soldados que se disparan el uno al otro y se hallan atravesados por la misma angustia, la misma conmoción frente a lo atroz de una situación que los supera. Charlotte Farcet evoca la influencia de este filósofo en la creación de *Littoral* (Mouawad, 2009b, Epílogo, p. 165).

diálogo entre Dorra, la mujer bosnia violada, y Kate, la científica americana, psicóloga para los equipos de excavadores de fosas comunes, se explicita la "filosofía del pero" (Vişniec, 1997, pp. 80-90) que, a través de este pequeño elemento lingüístico, tanto cuestiona la relación con el otro e ilustra la dificultad de convivencia entre albaneses, búlgaros, turcos, judíos, serbios, croatas, griegos, húngaros… En la repetición de estereotipos se expresa una retórica que anuncia el odio y las guerras. En *Occident-Express*, un personaje que es doctorando presenta ante un jurado de profesores el resultado de sus investigaciones con el concepto de "pueblo fluido". Se trata de un pueblo oculto, cuya existencia ha descubierto, y que se ubica en un espacio que se extiende desde los Balcanes hasta el Cáucaso. Así explica que es un pueblo que no dejó huellas en la historia pero que se amoldó al contexto histórico del momento, con una lengua intrínseca, desconocida, única sustancia identitaria, y que sobrevivió aprendiendo la lengua de los invasores (Vişniec, 2020b, pp. 104-105). El hombre balcánico en Vişniec integra dualidad y pluralismo y a la par representa la violencia intrínseca en unos pueblos sometidos, en busca de su identidad.

3. El sentido de lo humano y el poder taumatúrgico del logos

Geografía humana de los vencidos, el cuerpo y la esencialización de la violencia

El sentido de lo humano, su pérdida y su recuperación, se halla en el centro de las obras. El relato anti-heroico, en las antípodas de la glorificación del combate viril, se despliega en una geografía humana de los vencidos, de víctimas entre las que domina la figura femenina, a la vez figura de mártir y encarnación de resistencia y resiliencia. El cuerpo de la mujer representa el campo de batalla en el cual se ensaña la violencia de los hombres, un cuerpo profanado. Así, se repite el motivo de la violación como "gesto primitivo y simbólico del macho empeñado en proclamar el triunfo de su descendencia" (Godin, 1999, p. 167)[13]. Es también el rostro

13 Diane Godin (1999) evoca esta voluntad de potencia sexual para destruir la descendencia del otro que se manifiesta en atrocidades como destripar a las mujeres embarazadas, emascular a los hombres,

desfigurado con vitriolo de Saïda y el cuerpo dislocado de Raïssa en *Les sacrifiées*[14], el cuerpo de Adila despedazado en *Caillasses*[15]; una realidad de la barbarie y del dolor en la que la hipérbole se convierte en la norma, y el mal sigue siendo una banalidad. Esta dimensión hiperbólica y por lo tanto realista, se encuentra también en esta subversión última de la madre/matriz generadora de vida: Hécuba convertida en estatua de cenizas y tumba de sus hijos, tragándose sus cenizas en *Pourquoi Hécube* (Vişniec, 2018, p. 25), o en el vientre/"charnier" de Dorra en *La femme comme champ de bataille* (Vişniec, 1997, p. 102). Son imágenes con reminiscencias expresionistas o grotescas que expresan la maldición que se encarniza en las mujeres, unas "muecas de la desgracia" transmitidas de madres a hijas como en *Les sacrifiées* (Gaudé, 2022, p. 72). Es la boca sin labios de Korée que metaforiza la imposibilidad de amar en *Pluie de cendres* (Gaudé, 2001, p. 15). Es el grito como condensación del horror y del sufrimiento: el aullido de la perra Hécuba en *Pourquoi Hécube*; el aullido del perro en el pozo en Vişniec, como motivo recurrente; el grito horrible de la mujer violada que resuena en el monólogo/diálogo entre Dorra y el feto en *La femme comme champ de bataille*… (Vişniec, 1997, p. 97); el grito final de Charlie Eliot Johns en *Ciels* como grito unificador de hipotenusa que cierra el triángulo, creando el vínculo entre las obras de la tetralogía como lo explica el mismo Mouawad en el prólogo a *Ciels*[16].

Por otra parte, el proceso de "esencialización" se puede ejemplificar en *Caillasses* con la figura del monstruo, alegoría de la guerra y la barbarie, como nuevo Calibán. Es el niño de la grava, fruto maldito del odio y de la

decapitar a los niños. En *La femme comme champ de bataille*…, se analiza la violación presentada con un término de estrategia militar: *blitzkrieg* (Vişniec, 1997, p. 66).

14 Las tres generaciones de mujeres, Raïssa, Leïla y Saïda se hallan reducidas en las palabras del "Coro de la gente del barrio" a "la loca, la puta y la criminal" (Gaudé, 2022, p. 106), como tres mancillas.

15 El cuerpo despedazado no solo es el de la mujer. En *Pluie de cendres*, es también el cuerpo de Menda, el amigo de Ajac (Gaudé, 2001, p. 30).

16 "La hipotenusa es esta diagonal fabulosa que reúne, en su punto más alejado, dos segmentos unidos sin embargo en su base por un ángulo recto. Dos seres a los que todo separa sólo pueden relacionarse gracias a un gesto diagonal que es el gesto de hipotenusa. En este sentido, el grito de Charlie Eliot Johns es un grito hipotenusa pues vincula *Ciels* con *Littoral*, *Incendies* y *Forêts*" (Mouawad, 2009e, pp. 10-11; traducción nuestra).

ira del pueblo palestino, cuyo nombre "Caillasses", como conglomerado de piedras, puede remitir a la vez a la Intifada y a la "suma monstruosa del dolor" (Mouawad, 2011, p. 141), suma de las violencias que asolan a tantos países o pueblos. De este cuerpo deforme solo puede surgir una lengua fragmentada, de sintaxis trastornada. Estallar de los cuerpos, estallar de la lengua, estallar de lo humano. Si Caillasses logra recomponer el cuerpo de la mujer a la que ama, Adila la mujer-bomba, la "casada destrozada" (Gaudé, 2012, p. 87)[17], no conseguirá restaurar su alma, perdida por el odio. Así, Adila, maldita por su padre, se condena a una muerte imposible por no haber comprendido que "el combate es político" (p. 94)[18], que se lucha por la libertad "con el alma y el corazón" (p. 94)[19].

En las obras, maldición y arrepentimiento, odio y amor[20], belleza y monstruosidad, condena y perdón, aparecen como sombras y luces y La Historia, como lo escribe Charlotte Farcet a propósito de Wajdi Mouawad, como "una fuerza de destrucción y de aniquilamiento, cuyo punto de partida ha desaparecido" (Mouawad, 2009c, Epílogo, pp. 159-160; traducción nuestra).

Ahora bien, ¿cómo romper el círculo de la violencia, del odio y del olvido?

Palabras y testimonios

En las obras, se reivindica la gran fuerza de las palabras. En *Incendies*, es una cuestión central que aparece a través de las letras del alfabeto convertidas en municiones, cartuchos que forman palabras y frases (Mouawad, 2011, p. 103), como bombas en la mente de la gente, según

17 La traducción es nuestra: "la mariée déchirée".

18 La traducción es nuestra: "Le combat est politique".

19 La traducción es nuestra: "avec l'esprit et le coeur".

20 La isotopía del amor se desarrolla en las obras como contrapunto del odio: es el amor de la madre que acaba por aceptar al fruto de sus entrañas en *La femme comme champ de bataille…*, el amor de Sawal que perdona a su verdugo y la amistad entre Sawda y Nawal en *Incendies*, es el amor de Adila y Caillasses, los novios de la muerte en *Caillasses*, y el amor de las mujeres en *Les sacrifiées*.

Nawal, y a pesar de las dudas de Sawda, quien frente al horror y a la barbarie pone en tela de juicio su utilidad:

> ¿Qué hacemos? ¡Quedarnos con los brazos cruzados! ¿Esperamos? ¿Comprendemos? ¿Comprendemos qué? ¡Nos decimos que todo esto no son más que historias entre seres embrutecidos que no nos conciernen! ¡Que más vale quedarnos en nuestros libros y nuestro alfabeto para encontrar todo esto *tan* bonito, *tan* bello, *tan* extraordinario y *tan* interesante! "Bonito", "bello", "extraordinario", "interesante" son escupitajos al rostro de las víctimas. ¡Palabras! ¡De qué sirven las palabras, dime, si hoy yo no sé lo que debo hacer! (Mouawad, 2011, pp. 141-142)

Pero son también las palabras reparadoras del canto de Nawal, de la escritura de Sawda, del poema árabe *Al Atlal* para luchar contra la desesperanza (p. 147).

La palabra aparece también fundamental para restituir la memoria de los muertos. En *Occident-Express*, el personaje de "la chica", fantasma de la muerte, es capaz de "leer en los labios de los soldados muertos las últimas palabras que pronuncian antes de morir"[21] para transmitirlas a su familia (Vişniec, 2020b, p. 111). En *Littoral*, Joséphine, nueva Antígona, recopila los nombres de los muertos recorriendo ciudades y pueblos y los añade a la guía telefónica, "único lugar en el que los habitantes de mi país duermen juntos en la tranquilidad de los números telefónicos"[22] (Mouawad, 2009b, p. 114). Son palabras que restauran la humanidad, individualizando a los desaparecidos, los olvidados, los *nonumnoi* y que se añaden a la búsqueda de la re-composición del cuerpo ya evocada. Una palabra que "revela" al devolver los nombres.

Además, en las obras, el testimonio cobra varias formas. Bien sea a través de los diálogos, de los monólogos (monólogos de las tres sacrificadas en Gaudé que resuenan en el monólogo de la superviviente de *Cendres sur les mains*, o en otros monólogos de Vişniec o Mouawad), bien sea a través

21 La traducción es nuestra: "[…] lire sur les lèvres des soldats morts les dernières paroles qu'ils prononcent avant de mourir".

22 La traducción es nuestra: "Seul endroit où les habitants de mon pays dorment ensemble dans le calme des numéros de téléphone".

de la vuelta de un "coro constituido", particularmente en Laurent Gaudé (así, el coro de los hombres palestinos, el de las mujeres palestinas, el de las mujeres israelíes en *Caillasses*, o el coro de los soldados, el de los emigrados argelinos, el de la gente del barrio en *Les sacrifiées*), los diferentes modos de contar se cruzan en la escenificación de una palabra difractada, dispersa, que se integra en las formas rapsódicas de las escrituras teatrales contemporáneas, con la mezcla de los modos dramáticos, líricos y narrativos. Desde el punto de vista de la enunciación, los personajes van constituyendo unas figuras corales gracias al afán testimonial que los enlaza, y que crea unos vínculos intra-textuales y extra-textuales que reproducen una geografía humana de la guerra y de las víctimas. Lo cual, como señala Carole Giudicelli (2009), cuestiona "la representación de la relación del individuo con lo colectivo, del sujeto con la comunidad" exacerbada en los contextos de guerras (p. 1; traducción nuestra).

Estos testimonios, esta palabra encarnada, hecha carne, basados a veces en testimonios reales, permiten salir de las abstracciones de las estadísticas y de los números. Se alzan también como contrapuntos de la "banalización de la memoria de los muertos de masa", la "des-realización de su drama" (Becker, 2000, p. 182; traducción nuestra), banalización que se materializa, por ejemplo, según George Mosse, a través de los monumentos conmemorativos, de los cementerios militares que ensalzan las figuras heroicas de los muertos por la patria. En *La mémoire des serpillières,* el "cementerio de los gilipollas" (Vişniec, 2020a, pp.50-57)[23] se contrapone a esta visión heroica. Acogiendo a las víctimas de los dos bandos de una misma ciudad que se matan entre sí, se caracteriza por sus cruces coloradas y sus epitafios escritos por el monje/poeta/escultor de cruces Gheorki, cuya vida se reduce al nuevo dilema shakespeariano "ser o no ser un gilipollas" (p. 55)[24]. Unos epitafios que constituyen nuevas formas, algo grotescas, de testimonios.

23 La traducción es nuestra: "cimetière des cons".

24 La traducción es nuestra: "être ou ne pas être con".

Lo grotesco como vuelta de la tragedia

En las obras de Vişniec, poesía, tragedia y grotesco se mezclan para resaltar lo absurdo de la guerra. La realidad de la muerte ultrajada como inversión de la muerte hermosa, expresión del historiador y antropólogo Jean-Pierre Vernant a propósito de la Grecia Antigua[25], está presentada en *Le retour à la maison*. En la obra, un general inspecciona el campo de batalla y despierta a los soldados muertos que, en un desfile macabro, se van presentando, reduciendo su identidad al estilo de muerte recibida: los gaseados, los acribillados, los sin entrañas, los pisoteados, los aplastados, los ahogados, los enterrados vivos, los ejecutados por alta traición, los comidos por las ratas, los muertos de miedo... Vişniec nos traslada, otra vez, en el "vértigo de la lista" –para parafrasear la obra de Umberto Eco–, lista de los "muertos por la patria", a modo de inventario abocado a lo infinito de la barbarie humana, en un aturdimiento grotesco. Esta obra-monumento conmemorativa da la palabra a los soldados muertos, contrafiguras heroicas, peleles grotescos, cadáveres en descomposición, que expresan sus reivindicaciones prosaicas (cortarse el pelo, las uñas…) antes de la vuelta a casa. Detrás de lo farsesco, se denuncia el horror, el olvido, la indignidad, la enajenación, la manipulación de las masas con la cuestión política de la vuelta y la retórica del "Gran Perdón". El colmo de lo grotesco es la propuesta final del cocinero del regimiento: poner los cuerpos en el pasapuré para realizar un pastel, pastel de "la memoria matada por la injusticia, por la estupidez humana y la gran manipulación en nombre de grandes ideas" (Vişniec, 2017, p. 15)[26].

Se evidencia en el teatro de Vişniec la función heurística de lo absurdo y de lo grotesco, el poder subversivo de la paradoja ilustrada en la famosa réplica de Nell a Nagg en *Final de partida*: "Nada más divertido que la

25 J. P. Vernant (1989) explica que "Le cadavre abandonné à la décomposition, c'est le retournement complet de la belle mort, son inverse" (p. 75). Se puede consultar también el artículo de Sylwia Kucharuk (2022b).

26 La traducción es nuestra: "[…]la mémoire tuée par l'injustice, par la bêtise humaine et par la grande manipulation aux noms des grandes idées".

desgracia”[27]. Como lo subraya Georgeta Cristian (2017), la muerte solo puede ser grotesca, carnavalesca, ultrajante, lo cómico va evolucionando hacia lo trágico, y viceversa, hasta que se confundan las dos dimensiones, creando las situaciones paradójicas que hemos evocado, y que tienden a “esencializar” la realidad, invitando al lector/espectador a reflexionar sobre su propia vida (pp. 17-18). Las obras de Wajdi Mouwad y Laurent Gaudé tampoco están exentas de esta dimensión grotesca. A modo de ejemplo, se puede evocar al caballero arturiano Guiromelán y sus actos repetitivos de decapitación en *Littoral*, o a los dos sepultureros, pareja shakespeariana revisitada en *Cendres sur les mains*, payasos becketianos esperando a los Godot que los mandan, carcomidos por sus ataques de comezón y cuyos diálogos absurdos contrastan con los monólogos poéticos del personaje de la Superviviente (nueva Casandra/Antígona).

A modo de conclusión

De lo épico a lo trágico, de lo lírico a lo grotesco, desde la pulsión rapsódica que anima el teatro contemporáneo, acorde con el “geste de témoigner” teorizado por Jean Pierre Sarrazac (2011), se despliegan en estos textos, obras-testimoniales, unos relatos de la guerra que ponen de relieve su carácter absurdo. Así, asistimos a la vuelta de la tragedia, un nuevo modelo de tragedia, imposibilitado el modelo noble de la tragedia aristotélica, un teatro de la crueldad, quizás un nuevo “sentimiento trágico de la vida”, marcado por una estética de lo grotesco, por la mueca valleinclanesca del esperpento. Un teatro de palabras también, generador de una emoción catártica, capaz de despertar las conciencias, de hacer que broten de la oscuridad unos rayos de luz, para recuperar el sentido de lo humano: “No odiar a nadie, nunca, con la cabeza en las estrellas, siempre” (Mouawad, 2009c, p. 89), “buscar siempre las palabras” (p. 69), como escribe Wajdi Mouwad en un texto desgarrador: “La courbature”

27 Puede verse la obra de Mireille Loscot-Lena (2011).

(Mouawad, 2009a, pp. 68-72), buscarlas aunque no se encuentran, "desterrar las palabras a falta de resucitar a los muertos"[28] (p. 71)

Y para cerrar el círculo y volver al oxímoron del verso de Apollinaire, proponemos cuestionar el papel del artista con esta cita final de Wajdi Mouawad: "El artista, como un escarabajo, se nutre de la mierda del mundo por el cual trabaja, y de esta comida abyecta, consigue, a veces, que surja la belleza" (p. 50)[29].

Referencias

Adorno, T. W. (1998). *Educación para la emancipación: Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)* (Trad. J. Muñoz). Ediciones Morata.

Apollinaire, G. (1918). *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Mercure de France.

Becker, A. (2000). George Mosse, de la grande guerre au totalitarisme: La brutalisation des sociétés européennes [compte rendu]. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *55*(1), 181-182. https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2000_num_55_1_279837_t1_0181_0000_3

Bechara, S. (2000). *Résistante*. J.C. Lattès.

Cristian, G. (2017, junio). L'insoutenable légèreté de la mémoire et de l'oubli chez Matei Vişniec. *20èmes Rencontres des jeunes chercheurs en Sciences du Langage*. Paris, France. https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-02013295/document.

Eco, U. (2009). *Vertige de la liste* (Trad. M. Bouzaher). Flammarion.

Gaudé, L. (2001). *Pluie de cendres*. Actes Sud-Papiers.

Gaudé, L. (2012). *Caillasses*. Actes Sud-Papiers.

Gaudé, L. (2018). *Cendres sur les mains*. Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2002).

Gaudé, L. (2022). *Les sacrifiées*. Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2004).

Godin, D. (1999). Mémorandum: *La femme comme champ de bataille*. *Jeu. Revue de Théâtre, 91*(2), 167-170. https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1999-n91-jeu1074049/25764ac/

28 La traducción es nuestra: "Je voudrais déterrer les mots à défaut de ressusciter les morts".

29 La traducción es nuestra: "L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté".

Guerrin, M. (2019, 30 de agosto). Le "Monde d'hier" de Stefan Zweig résonne avec le monde d'aujourd'hui. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/08/30/le-monde-d-hier-de-stefan-zweig-resonne-avec-le-monde-d-aujourd-hui_5504305_3232.html.

Guidicelli, C. (2009). *Au seuil du texte, le chœur: une voix fondatrice qui s'efface. Réflexion sur l'œuvre dramatique de Laurent Gaudé*. HAL. Open Science. https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807062/document

Herreras, E. (2022). Del teatro del absurdo al teatro de la perplejidad (pasando por la Posmodernidad). En I. Marcillas y B. Sansano (Eds.), Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius (pp. 17-40). Punctum.

Kucharuk, S. (2022a). Matei Vişniec-À la croisée de deux cultures. *Romanica Cracoviensia, 22*(Special Issue), 489-497. https://doi.org/10.4467/20843917RC.22.045.16699

Kucharuk, S. (2022b). La mort contrariée dans l'œuvre dramatique de Matei Vişniec. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (25), 127-140. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8504896

Lambert, J. (2005). *On les disait terroristes sous l'occupation du Liban-Sud*. Sémaphore.

Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.

Loscot-Lena, M. (2011). *"Rien n'est plus drôle que le malheur": Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Presses Universitaires de Rennes.

Mouawad, W., Archambault, H. y Baudriller, V. (2009a). *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*. P.O.L.

Mouawad, W. (2009b). Le sang des promesses/1. *Littoral*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 1999).

Mouawad, W. (epílogo de Farcet, Ch.). (2009c). *Le sang des promesses/2. Incendies*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2003).

Mouawad, W. (2011). *Incendios* (Trad. e int. Eladio de Pablo). KRK Ediciones.

Mouawad, W. (2009d). *Le sang des promesses/3. Forêts*. Leméac / Actes Sud-Papiers. (Original publicado en 2006).

Mouawad, W. (2009e). *Le sang des promesses/4. Ciels*. Leméac / Actes Sud-Papiers.

Mouawad, W. (2013). *Cielos* (Trad. e int. Eladio de Pablo). KRK Ediciones.

Rabinovitch, G. (2021, 15 de marzo). *Entretien avec Gérard Rabinovitch: Leçons de la Shoah* / Entrevistado por C. Guimonnet. Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie. https://www.aphg.fr/Entretien-avec-Gerard-Rabinovitch-Lecons-de-la-Shoah

Sarrazac, J-P (2011). Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur. Études théâtrales, (51-52), 11-25. https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-11.htm

Steiner, G. (1969). *Langage et silence* (Trad. Lucienne Lotringer). Seuil. (Original publicado en 1967).

Vernant, J.P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour: Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Gallimard.

Vişniec, M. (2011). *La littérature comme champ de bataille dans la langue de Matei Vişniec* / Entrevistado por N. N. Sayegh. Agenda Culturel. Recuperado el 10 de noviembre de 2023. https://www.agendaculturel.com/article/La_litterature_comme_champ_de_bataille_dans_la_langue_de_Matei_Visniec

Vişniec, M. (1997). *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie*. Actes Sud-Papiers.

Vişniec, M. (2007). *Le mot* progrès *dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Lansman.

Vişniec, M. (2013). *La palabra* progresa *en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* (Trad. e Introducción E. Miñano). Universitat de València.

Vişniec, M. (2017). *Le retour à la maison*. Visniec.com. https://www.visniec.com/pages/PDF/LE%20RETOUR%20A%20LA%20MAISON.pdf

Vişniec, M. (2018). *Pourquoi Hécube*. Non Lieu.

Vişniec, M. (2020a). *La mémoire des serpillères*. L'Œil du Prince.

Vişniec, M. (2020b). *Occident-Express*. Non Lieu.

Weil, S. (1999). *Œuvres*. Gallimard.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 48-72.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.053

Las guerras contemporáneas en la dramaturgia catalana del siglo XXI

Contemporary wars in 21st century Catalan playwriting

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya
francesc.foguet@uab.cat • orcid.org/0000-0003-4083-5486

Recibido: 10/11/2023. Aceptado: 27/02/2024.

Resumen

La dramaturgia catalana de las dos primeras décadas del siglo XXI ha abordado también las guerras más contemporáneas, tales como Afganistán, Irak, Siria y Ucrania. En el presente artículo se analiza un corpus delimitado de obras teatrales a la luz de varios enfoques teóricos sobre el vínculo entre guerra y teatro. En primer lugar, se examinan las piezas que se refieren a los conflictos bélicos deliberadamente en abstracto: *Presoners de l'aigua* de Josep Lluís Roig, *La pell en flames* de Guillem Clua, *Estralls* de Jordi Casanovas y *La finestra* de Ignasi Garcia i Barba. En segundo lugar, se consideran las obras que tratan de guerras conocidas: *Dones, dones, dones* y *Bagdad –dones al jardí–* de Manuel Molins, *Testimoni de guerra* de Pau Carrió i Llucià, *Els gossos* de Manuel Brugarolas y *Em dic llibertat* de Olena Romaniuk. De la interpretación de todas ellas, finalmente, se infieren una serie de reflexiones generales sobre el valor ético de la dramaturgia de temática bélica, la disparidad entre su abordaje abstracto o concreto, la coincidencia en reflejar las consecuencias de las contiendas –especialmente graves para la población civil– y las funciones que puede asumir el teatro ante el horror de la guerra.

Palabras clave: guerra, teatro contemporáneo, teatro catalán, consecuencias de la guerra, representación

Abstract

Catalan drama in the first two decades of the 21st century has also dealt with more contemporary wars, such as Afghanistan, Iraq, Syria and Ukraine. This paper analyses a limited corpus of plays in the light of several theoretical approaches to the link between war and theatre. First, it examines plays that deliberately refer to war conflicts in the abstract: *Presoners de l'aigua* by Josep Lluís Roig, *La pell en flames* by Guillem Clua, *Estralls* by Jordi Casanovas and *La finestra* by Ignasi Garcia i Barba. Secondly, works dealing with well-known wars are considered: *Dones, dones, dones* and *Bagdad –dones*

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

al jardí– by Manuel Molins, *Testimoni de guerra* by Pau Carrió i Llucià, *Els gossos* by Manuel Brugarolas and *Em dic llibertat* by Olena Romaniuk. From the interpretation of all of them, finally, a series of general reflections are inferred on the ethical value of war-themed drama, the disparity between its abstract and concrete approach, the coincidence in reflecting the effects of war –especially serious for the civilian population– and the functions that theatre can assume in the face of the horror of war.

Keywords: war, contemporary theatre, Catalan theatre, effects of war, performance

En la historia de la humanidad, el siglo XX tiene el triste mérito de ser el más sangriento. Sin duda, la guerra está asociada a la historia humana, pero nunca había habido dos conflictos armados de alcance mundial y nunca se habían contado tantos muertos. En las guerras del pasado y del presente, un porcentaje muy alto de las víctimas corresponde a la población civil –lo hemos visto recientemente en el conflicto entre Israel y Palestina–. Guerra y genocidio van casi siempre de la mano. Quizá las guerras del siglo XXI no lleguen a ser tan sangrientas como las del siglo precedente, pero siguen generando destrucción y muerte, no solo entre los combatientes, sino sobre todo entre los civiles. El ataque deliberado a estos ha sido, desde hace siglos, "una táctica más en la guerra, ya sea para obtener recursos de ellos, obligar al enemigo a luchar o debilitar su voluntad de seguir adelante" (MacMillan, 2021, p. 214). De hecho, el fenómeno de la guerra suscita muchos interrogantes acerca de la condición humana y de las sociedades humanas. Como ha señalado John Keegan (2021), el célebre axioma de Carl von Clausewitz ("la guerra es una mera continuación de la política por otros medios") no tiene en cuenta su raíz ritual y cultural. Gabriel Cardona, en su estudio preliminar a *De la guerra*, subraya la contradicción subyacente en las teorías de Clausewitz: su obstinación por destruir sin miramientos al enemigo ignora la necesidad de asegurar, tras la contienda, las condiciones de la paz (Clausewitz, 2005, Estudio Preliminar, p. XXI). Resultan reveladoras, en este sentido, las definiciones que contemporáneamente se han dado a la guerra como "organización de la matanza" (Serres, 2013, p. 23), "conjunto de crímenes legales" (Serres, 2013, p. 91), "misterio aterrador" (Aleksiévitx, 2018, p. 19)

o “violencia organizada” (MacMillan, 2021, p. 12), por poner solo algunos ejemplos.

Con lo que llevamos de siglo, se han sucedido ya varias guerras en el mundo, entre las cuales las que han impactado más en Europa son las que han contado con la intervención directa o indirecta de los Estados Unidos de América (EUA) y sus aliados europeos: las guerras de Afganistán (2001), Irak (2003) y Ucrania (2022). Eric J. Hobsbawm (2013) ya advirtió que las guerras que se libraban en Irak y Afganistán –también podríamos añadir, con las salvedades del caso, la de Ucrania y la de Israel/Palestina– no podían justificarse con el pretexto de “generar orden en el mundo mediante ‘la difusión de la democracia’” (p. 149). Con la coartada de salvaguardar la paz y la civilización, la supremacía político-militar de los EUA y sus indisimuladas aspiraciones de potencia imperial están promoviendo el conflicto y la barbarie. Como apunta Hobsbawm: “Pocas cosas hay más peligrosas que un imperio que persigue su propio interés con la creencia de que le está haciendo un favor a la humanidad” (p. 99). Con mayor contundencia, en entrevista con Alvídrez, Noam Chomsky (2023) afirma que, antes como ahora, los Estados Unidos “siguen aumentando la gran campaña terrorista internacional” (Alvídrez, 2023, p. 100).

La sociedad catalana contemporánea se ha caracterizado por su aversión a las guerras y su apuesta por el diálogo y la paz en la resolución de los conflictos. Basta recordar las manifestaciones multitudinarias que tuvieron lugar en Barcelona, como en otras ciudades europeas, en 2003, contra la Guerra de Irak, otro de los hitos “para la extensión masiva del pensamiento pacifista” (García Hernán, 2019, p. 48). En la encuesta del Institut Català Internacional per la Pau (ICIP) del 2022 sobre convivencia y cohesión en Catalunya, uno de los indicadores positivos concluye que la sociedad catalana, en su mayoría, está impregnada de los valores de la cultura de la paz: da mucha importancia a los derechos humanos y al diálogo con los que piensan de forma diferente; rechaza el uso de la violencia para defender el país o sus ideas; y valora positivamente la multiculturalidad (ICIP, 2023, p. 50). Por otra parte, el trauma de la Guerra de España (1936-1939) sigue actuando en cierto modo como una suerte de

potente antídoto para cualquier tentativa de vitorear o confiar en los beneficios de los conflictos bélicos.

En el presente estudio hemos seleccionado un corpus de obras teatrales escritas, publicadas y/o estrenadas durante los años 2000-2022 en el teatro catalán, que tratan directa o indirectamente sobre las guerras de las primeras décadas del siglo XXI. Descartamos, así pues, además de la dramaturgia catalana que ha versado sobre la Guerra de España, ampliamente estudiada (Foguet y Martínez, 2022), las piezas que, aparecidas durante el período aludido, se han inspirado en la Primera Guerra Mundial (como *Edith i Sara* de Joan Solana, 2002), la Segunda Guerra Mundial (como la trilogía "Europa en guerra", que incluye *Silenci de negra*, *Benedicat* y *Dinamarca* de Josep Lluís y Rodolf Sirera, 2000, 2006 y 2019, respectivamente; *Uuuuh!* de Gerard Vàzquez, 2005; *Apatxes* de Helena Tornero, 2009; *Blut und Boden* de Manuel Molins, 2014; *Història* de Jan Vilanova Claudín, 2018; *Zweig, la fugida imposible* de Toni Cabré, 2021; *Franz i Marion* de Marta Moreno, 2021; y *Dones que parlen* de Ferran Joanmiquel Pla, 2022) o las Guerras Yugoslavas (como *Cargol treu banya* y *1714. Homenatge a Sarajevo* de Albert Mestres, 2002 y 2004, respectivamente; *Anitta Split* de Josep Julien Ros, 2005; *Boogie woogie bugle boy* de Gemma Rodríguez, 2005; *La sal* de Eva Hibernia, 2012; *No hi ha bosc a Sarajevo* de Begoña Moral, 2016; y *Encara hi ha algú al bosc* de Anna Maria Ricart, 2020).

El corpus de piezas teatrales elegidas para el presente artículo tiene como denominador común el hecho de estar inspiradas o reflejar las guerras contemporáneas, acaecidas en tierras más o menos lejanas. En términos generales, podemos clasificarlas en dos bloques: de un lado, las obras que abordan la guerra deliberadamente en abstracto, sin precisar de qué conflictos se trata, ni definir las coordenadas espaciales y temporales que permitan descifrarlos, sin apuntar huellas o indicios históricos; de otro, las piezas que se refieren intencionadamente a guerras concretas, con nombres y apellidos: Afganistán, Irak, Siria y Ucrania. Entre las obras del primer bloque, por orden cronológico, analizamos *Presoners de l'aigua* (2003) de Josep Lluís Roig; *La pell en flames* (2005) de Guillem Clua, estrenada en la sala La Villarroel de Barcelona en 2005, bajo la dirección de

Carme Portaceli; *Estralls* (2007) de Jordi Casanovas; y *La finestra* (2008) de Ignasi Garcia i Barba. En el segundo bloque, siguiendo el mismo criterio, incluimos *Dones, dones, dones* (2009) y *Bagdad (dones al jardí*) (2015) de Manuel Molins; *Testimoni de guerra* (2019) de Pau Carrió i Llucià, estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya, con dirección del mismo autor, en 2021; *Els gossos* (2022) de Manuel Brugarolas; y *Em dic llibertat* de Olena Romaniuk, estrenada en el teatro La Gleva de Barcelona en 2022, bajo la dirección de Yana Tereshchuk. En ambos casos, aunque pertenezcan a estéticas muy diversas, hay una intención coincidente y genérica en poner de relieve el horror de la guerra y en coadyuvar, de algún modo, desde el arte, a la cultura de la paz.

Entre los autores citados, Manuel Molins es el único que ha reflexionado en profundidad, como ensayista, sobre la guerra en el teatro. En *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*, publicado en 2015, ofrece una interpretación de gran calado que puede servir como marco del abordaje dramatúrgico de la guerra, tanto en sus propias obras como en las de los demás autores. Molins parte de la idea que la guerra es una "cruel estulticia" –palabras tomadas de *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu– en el fondo de la cual subyace una discusión clave: a pesar de que cambien las tecnologías, las tácticas y las estrategias militares, siempre hay el horror y la propaganda para convencer a la población de la verdad y la razón legitimadoras de la guerra (Molins, 2015, pp. 6-7). En la primera parte de su documentado e incisivo ensayo, cuestiona las "formas absolutas" que teóricos como David Lescot han intentado establecer con respecto a la dramaturgia y la guerra, y defiende las "formas abiertas", que permitan que la dramaturgia actual sea un espacio para compartir, repensar o plantear el mundo en el que vivimos, y para dialogar sobre sus problemáticas y sus retos (Molins, 2015, p. 13). La escritura teatral sería una especie de "proyecto de espejos éticos" (como en *Los persas* de Esquilo o *Las Troyanas* de Eurípides) en el que se impone la razón ética y estética (p. 17). A su vez, el teatro haría posible "manifestar la veritat interior de la guerra, convertir en discurs de formes múltiples i en presència la complexitat humana de l'horror" (p. 19). En la segunda parte de su ensayo, Molins traza un recorrido por varias obras que han tratado el tema de la

guerra desde los griegos al teatro contemporáneo (de Eurípides a Espriu, pasando por Aristófanes, Shakespeare, Lessing, Büchner y Brecht). En su análisis subraya la "verdad interior" (p. 116) que subyace en ellas y que revela las devastadoras consecuencias de los conflictos bélicos. A su modo de ver, solo Espriu supo alejarse de la "verdad única" para postular una verdad múltiple, abierta, plural, capaz de neutralizar las verdades absolutas con las que se legitiman las guerras (pp. 121-125).

La guerra en abstracto

Una de las primeras piezas que versa sobre la guerra, sin especificar cuál, es *Presoners de l'aigua* (2003), con la que debutó en el género teatral el poeta Josep Lluís Roig. Más que la guerra en sí misma, al autor parecen interesarle las secuelas que deja en los que la sufren y las actitudes y perspectivas distintas con que se asume al cabo del tiempo. Dos hermanos, confinados en un campo de refugiados, emprenden diferentes caminos cuando estalla la guerra: *Home 1* aprovecha la ocasión que le brinda una periodista occidental para escapar y trabajar como profesor universitario en el extranjero; *Dona 1*, en cambio, se queda en el campo de refugiados y vive la guerra como enfermera de un hospital de campaña. Por su parte, la periodista occidental, *Dona 2*, tiene una visión más externa y pragmática de la guerra como oportunidad para su profesión y como espectáculo mediático.

Cuando el país ya no está en guerra, las posiciones de *Home 1* y *Dona 1* también serán contrapuestas: el primero, con cierta mala conciencia por haber huido, intervendrá en los debates sobre el futuro como intelectual, desde la distancia y con márgenes para la ironía; la segunda, endurecida por la contienda, convertida en dirigente política progresista y mucho más implicada en los proyectos de cambio en la posguerra, lamentará el papel invisible de las mujeres en la guerra y las dificultades con las que se encuentra para la democratización de una sociedad posbélica. Sin embargo, ambos apelan a la esperanza que sintieron durante la guerra, una esperanza que, como indica *Home 1*, era como estar "prisionero del agua", es decir, sabiendo que hay una salida, pero, si no se encuentra pronto,

poderse ahogar (Roig, 2003, p. 45). Ante las dudas sobre el sentido de seguir luchando, *Home 1* afirma que hay que hacerlo para evitar que vuelva a repetirse la guerra, mientras que su hermana le replica que lo difícil es vivir el día a día en un país que se resiste a cambiar (p. 67).

Al parecer, el autor escribió su primera pieza teatral a raíz de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y la invasión de Afganistán por las tropas de los EUA ese mismo año. A pesar de que no hay ninguna referencia concreta sobre el tiempo y el espacio donde tiene lugar la acción, y los personajes tampoco poseen nombres identificables, los pocos indicios que ofrece la obra (un lugar semidesértico; un campo de refugiados en pésimas condiciones; a principios de otoño, cuando tuvo lugar la invasión norteamericana; la alusión a los "atentados" que sufrieron "ellos" y la "venganza" con que quieren desquitarse) permiten situar el primer acto y el último en Afganistán y el segundo, en un país europeo.

Con la intención deliberada de que no se identifique el lugar donde transcurre la acción ni la lengua de los personajes, *La pell en flames* (2005) de Guillem Clua se emplaza en la suite de un hotel en un país oriental innominado que, aunque vive en aparente democracia y con un acuerdo de paz en vigor, sigue estando en guerra y en manos de un régimen que limita las libertades. Entrelaza –incluso simultaneándolas– dos tramas paralelas en las que sus protagonistas femeninas se encuentran marcadas por la guerra: Hanna, una joven periodista, que se dispone a entrevistar a Frederick Sàlomon, un reportero de guerra, de vuelta al país al cabo de treinta años para recibir un homenaje institucional (una de sus fotografías le dio fama mundial); e Ida, una mujer que se deja prostituir por un delegado de las Naciones Unidas, el perverso doctor Brown, para salvar la vida de su hija, enferma de sida. En realidad, el homenaje a Sàlomon es tan solo una tapadera políticamente correcta –con fines, según se dice, humanitarios– para limar las hostilidades y cerrar tratos económicos con el país.

Uno de los motivos de discusión es el valor de la fotografía que Sàlomon realizó, en plena guerra, de una niña volando por los aires por el efecto de la onda expansiva de una bomba –la obra se inspira en la icónica imagen

captada por Nick Ut de la niña vietnamita Phan Thi Kim Phúc, corriendo horrorizada con el cuerpo abrasado por el napalm que lanzó un avión norteamericano. Como autor de la fotografía, Sàlomon defiende que es un símbolo de las víctimas inocentes del terror, mientras que Hanna la ve como emblema de la venganza y de la frivolidad de la mala conciencia de Occidente (Clua, 2020a, p. 67). Además, le plantea la cuestión moral que supone para un corresponsal de guerra –como veremos también en *Testimoni de guerra* de Pau Carrió– hacer una fotografía de alguien que está en peligro y necesita ayuda (p. 71). Brown, a su vez, revela que la fotografía y su difusión sin precedentes constituyeron un arma más para los intereses occidentales. La icónica fotografía no tenía la misma lectura para los vencedores que para los vencidos, como tampoco las secuelas de la guerra eran las mismas. Hanna e Ida, víctimas de la guerra, ejemplifican las dos opciones que les quedan como vencidas: adaptarse a la nueva situación como hace la primera o suicidarse a modo de huida como hace la segunda.

La pell en flames tiene una clara voluntad de denunciar la hipocresía de los representantes de los organismos internacionales que, como Brown, disfrazan sus intereses geoeconómicos con los valores de la democracia, la paz y la solidaridad para con los más débiles, y también la de los periodistas de guerra que, como Sàlomon, convierten el dolor de los demás en un espectáculo para calmar la mala conciencia de las sociedades occidentales y alimentar su fama profesional, además de dejarse instrumentalizar por los intereses políticos de las potencias –sobre todo los EUA– que quieren ser influyentes en la región. Años más tarde, en su obra *Invasión*, estrenada en Madrid en 2013, Clua también trató de la guerra, pero esta vez en clave de ciencia-ficción, imaginando la lucha de guerrillas contra un ejército de alienígenas en 2015. Un conflicto futurista que se relaciona –más bien toscamente– con las guerras de España y Afganistán. De esta última, en el epílogo, uno de los personajes de la obra concluye de modo profético lo siguiente: “Tras más de una década de intervenciones militares en Afganistán, el país quedó asolado y los expertos aseguran que los talibanes volverán al poder sin problemas en cuanto las tropas occidentales se retiren” (Clua, 2020b, p. 361). Aunque en todos los conflictos bélicos se ha

intentado reconstruir, olvidar y hacer justicia, la guerra no ha dejado de ser –así lo sugiere el final de *Invasión*– una amenaza en el horizonte.

Otra de las piezas que renuncia a localizar geográficamente la guerra es *Estralls* (2007) de Jordi Casanovas, si bien todo parece indicar que la fuente de inspiración son las guerras de Bosnia y Kosovo. *Estralls* se erige en una parábola sobre la capacidad destructiva de cualquier conflicto bélico para reflexionar sobre los efectos reactivos y destructores de la guerra (Foguet, 2007, p. 31). Jugando con varias tramas y perspectivas que se entretejen en el tiempo y el espacio, *Estralls* tiene como tema básico la despersonalización o degradación física, mental o simbólica de los que viven la guerra, sean militares o población civil. Contra su voluntad, un joven soldado –émulo de los protagonistas de *Hinkemann* de Ernst Toller, *Woyzeck* de Georg Büchner o *El buen soldado Švejk* de Jaroslav Hašek, entre otros– se ve inducido por su ultrapatriótica madre a ir a la guerra y obligado a cometer todo tipo de barbaridades contra la población civil. Traumatizado por la carnicería en la que participa, no puede acostumbrarse al horror y termina inmolándose. En torno a este núcleo argumental se entrelazan tres tramas (la del hombre amnésico, la de los jóvenes soldados y la de la pareja de niños) que también tratan de las consecuencias destructivas de la guerra y que tienen como contrapunto espeluznante las escenas protagonizadas por un niño y una niña que juegan en un parque de una ciudad de la retaguardia cercana al frente.

Estralls pone en evidencia que, en una guerra, los valores sociales cambian o se diluyen y que muchos de los que participan en ella no llegan nunca a adaptarse. No solo porque el orden de la sociedad se modifique o se disuelva en tiempos bélicos –como reconoce Tomàs Alcoverro (2021, p. 184), corresponsal de guerra con una dilatada experiencia–, sino porque los que la viven pueden sufrir un proceso de despersonalización o degradación física, mental o simbólica. Las formas que toma este proceso de deshumanización pueden ir desde la eutanasia moral hasta el aprendizaje sobre el erotismo bélico, pasando por el autoengaño, la amnesia o el rebajamiento jerárquico. Con cierto humor macabro, la obra de Casanovas refleja la falta de valores, la insolidaridad original y la relatividad de la vida humana durante las guerras, así como también la

absurdidad de la disciplina de los soldados, carne de cañón de todos los conflictos, que tienen que enfrentarse a la bestialidad más inimaginable y a los llamados "daños colaterales". No hay nada que escape a la destrucción, tampoco a la maldad extrema de los humanos en tiempos de guerra. La brutalidad se abate también sobre el mundo inocente de los niños, que terminan descubriendo el miedo y la crudeza de la guerra.

Con un registro más cómico, la guerra se convierte en un atractivo turístico más en *La finestra* (2008) de Ignasi Garcia i Barba, un monólogo sarcástico de una guía, Berta, que acompaña a turistas de alto poder adquisitivo a contemplar la guerra desde el terreno, como si se tratara de un espectáculo en vivo. La acción se desarrolla en un piso castigado por las bombas, mientras esperan la llegada planificada de un francotirador. Con el sonido de fondo de las explosiones, las ráfagas de ametralladoras, el estrépito de los cañones antiaéreos y las sirenas de las ambulancias, Berta va explicando al grupo de turistas, ávidos de emociones fuertes, todo el programa –un *tour* completo por la zona de guerra– que les ofrece la agencia especializada para la que trabaja: edificios destruidos por las bombas, campos de refugiados o de exterminio, fosas comunes, fusilamiento de desertores, etcétera. Haciendo alarde de su profesionalidad, Berta no deja de avisarles del peligro por los "daños colaterales" de las guerras y, en momentos de mayor sensibilidad, recuerda lo bonita que era la ciudad antes de ser destrozada por las bombas. Ante la imposibilidad de que actúe el francotirador y para cumplir con lo programado, la agencia turística le pide a Berta que se encargue ella misma de matar, desde una de las ventanas del piso, a un viejo que está tocando el adagio de Albinoni con el violonchelo en medio de la calle. Este imprevisto en el programa la metamorfosea de espectadora en asesina, y al grupo de turistas en cómplices.

Las guerras concretas

En estos últimos años, Manuel Molins ha publicado tres textos que tratan sobre las guerras contemporáneas y, en concreto, sobre cómo estas afectan a las mujeres, uno de los colectivos más vulnerables en los

conflictos bélicos: *Dones, dones, dones* (2009), *Bagdad (dones al jardí*) (2015) y *Troianes / iraquianes / africanes / colombianes. Dones contra la guerra* (2020). En cierto modo, el teatro de Molins se erige en una denuncia poética a favor de la paz y los valores humanos, y pone en entredicho el tópico que considera la guerra como un "juego de hombres", profundizando en cambio en lo que podríamos llamar el "universo existencial" femenino (Aleksiévitx, 2018, p. 31). Ya en el teatro griego, en tragedias como *Las Troyanas* de Eurípides o comedias como *Lisístrata* de Aristófanes, dos de sus referentes más preciados, se destacaba el protagonismo de las mujeres como el eslabón más desvalido de la cadena de secuelas de las guerras (Molins, 2015, p. 33). Coherente con los planteamientos teóricos expresados en el ensayo *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*, en las tres obras Molins busca a través del teatro manifestar la verdad interior de la guerra, convertir la complejidad humana del horror –parafraseando sus palabras– en un discurso teatral que apuesta sobre todo por la acción interior y por unas historias calidoscópicas y plurales, en las que se entreveran las voces de varias mujeres con sus propios puntos de vista e inquietudes.

En *Dones, dones, dones* es la figura mítica de Hécuba la que sirve de matriz para simbolizar a todas las mujeres de todos los tiempos y condiciones. Aunque la obra trate sobre el presente, la celebración de la boda de la joven Cassandra y las relaciones y conflictos entre varias mujeres de su entorno familiar, el personaje de Hècuba se identifica –en el monólogo central de la obra– con la reina de Troya que pasó a ser esclava de los griegos, víctima de una contienda destructiva y terrible, como todas las guerras; una guerra de ocupación y expolio, violencia y miseria (Molins, 2019a, p. 847). Pero símbolo también de todas las mujeres que, a lo largo y ancho de la historia, han sufrido el abuso y la injusticia de los hombres y, en la actualidad, abanderada de la lucha de todas las mujeres para que cese, de una vez por todas, la violencia contra ellas y puedan vivir en paz y libertad (Molins, 2019a, p. 848). De hecho, el germen de *Dones, dones, dones* se encuentra en una pieza breve, *Troianes / iraquianes / africanes / colombianes. Dones contra la guerra*, escrita en 2003, en la que la figura mítico-simbólica de Hècuba es el punto de partida de una propuesta

intertextual sobre las mujeres y la guerra. En su intervención, Hècuba se lamenta de que las mujeres troyanas fuesen las primeras víctimas de la violencia de la guerra entre los hombres e invita a todas las mujeres a unirse en el grito y el llanto para acusar a los que han destruido el amor y los paisajes de Troya (Molins, 2020, p. 1072). En torno a Hècuba confluyen mujeres de varias épocas, latitudes y condiciones, para denunciar el horror infringido en los cuerpos y las almas femeninos por la ambición de poder y la locura insondable de los hombres en las guerras de todos los tiempos y continentes.

En cambio, en *Bagdad (dones al jardí)*, se parte de una explícita intención de evocar la Guerra de Irak desde una estética que rehúye el teatro documento más oportunista y circunstancial para intentar una propuesta dramático-poética basada en la verdad interior de la guerra (Molins, 2019b, p. 773). A través de la vivencia de cuatro mujeres, Hurria, Umm, Sara y Melek, asistimos al impacto que tiene la guerra en sus vidas personales y en la sociedad en conjunto, generando muerte, desolación y miseria. La invasión de Irak por las tropas norteamericanas viene refrendada por una falaz pretensión de llevar la democracia al pueblo, cuando en realidad no es más que otra guerra de conquista. En el ensayo mencionado antes, Molins (2015, p. 33) denunciaba las complicidades de los EUA en la mayoría de las guerras, convertidas en un negocio y un gran espectáculo. Además de la crueldad de las guerras –Umm recuerda la Guerra del Golfo (1990-1991) en la que perdieron la vida su marido y su hijo mayor; y Sara alude a la profunda depresión de su padre por el horror vivido en Vietnam y al asesinato por parte del ejército israelí de los compañeros de su oenegé por el hecho de ayudar a los palestinos–, la obra de Molins pretende mostrar las mentiras y coartadas con las que los EUA y sus encubridores justifican cínicamente la guerra y el horror que causa esta en la población civil. Como replica Melek a Hurria, tanto en la Guerra de Troya como en la del Golfo, “els morts són els morts” (Molins, 2019b, p. 785). Por su parte, Hurria argumenta que las guerras sacan a relucir lo peor del ser humano, pero la paz no es solo ausencia de guerra, sino “poder viure dignament” (p. 800), una reflexión que nos remite a las consideraciones de Simone Weil (2007) a propósito de los mecanismos de

poder social que aplastan la dignidad de "los de abajo" (p. 358). Cuando la invasión norteamericana de Irak ya está anunciada, Melek previene que las víctimas de la guerra son, en primer lugar, la verdad y, en segundo, el amor (Molins, 2019b, pp. 804-805).

En *Bagdad (dones al jardí)* se plantea asimismo la posibilidad que el arte ofrece para denunciar el horror de las guerras, como antaño hicieron Francisco de Goya y Pablo Picasso. Y quien dice el arte, dice el teatro. En la discusión entre Hurria, escultora, y Melek, galerista, sobre cómo el arte puede abordar la temática de la guerra, la primera reivindica una perspectiva más personal y expone su proyecto de una gran instalación con el viejo rostro de Umm, surcado de arrugas y heridas, para simbolizar –a imagen y semejanza de una nueva Dama de Warka– el horror y el sufrimiento que padece el pueblo iraquí. El arte exige tiempo y paciencia, y no se deja llevar por las urgencias del periodismo o de la política. La misma obra –valga la referencia metateatral– da cuenta de ello. El arte, además, asume la diversidad y riqueza de la tierra, del pensamiento, de los afectos y de la realidad, así como de la fuerza telúrica que muestra y condensa el rostro de Umm.

Al final, de todos modos, la guerra asalta el espacio dedicado al arte: comienza la invasión militar con el estruendo de los aviones y el estallido de las bombas e irrumpe en el jardín mítico, edénico, un soldado norteamericano apuntando con su fusil ametrallador. Su presencia desata todo el odio oculto y la sed de venganza de Umm, incubados desde la Guerra del Golfo. La violencia genera más violencia. Como en todos los conflictos bélicos, la Guerra de Irak deja una secuela de víctimas entre las mujeres del jardín de Bagdad, de las que solo sobreviven Sara, la joven periodista norteamericana, aunque gravemente herida por *fuego amigo* para impedir que retrate la verdad, y Hurria, la artista, que cuenta la historia de las mujeres iraquíes y recuerda su dolor, como hicieron los trágicos griegos con las mujeres troyanas. Los siglos pasan, pero las guerras persisten y sus consecuencias son muy similares. En el monólogo con el que Hurria cierra la obra se confirma que la desaparición del dictador iraquí no conllevó más paz y más libertad, porque los vencedores siguieron practicando torturas y crímenes.

A modo de díptico, *Testimoni de guerra* (2019) de Pau Carrió i Llucià se inspira en las vidas de Kevin Carter, reconocido reportero gráfico surafricano que ganó en 1994 el premio Pulitzer por su fotografía de una pequeña niña sudanesa, de aspecto famélico y desvalido, acechada por un buitre; y Marie Colvin, reportera de guerra estadounidense que estuvo presente en varios conflictos bélicos y murió en Homs, cubriendo la masacre provocada por la Guerra Civil Siria en 2012. En ambos casos, en forma de poema dramático, la obra revive, desde la mirada de los mismos protagonistas, sus trayectorias personales y sus inquietudes más íntimas. Ambos, a pesar de las diferencias vitales y profesionales, son igualmente víctimas de la guerra.

Carter cubrió como reportero gráfico las terribles masacres de población negra en los suburbios de Johannesburgo en 1983, últimos coletazos del régimen de Apartheid surafricano; las guerras internas del Sudán, un país diezmado por la hambruna en 1993, año de la realización de la polémica fotografía; y los últimos días del Apartheid, marcados por la violencia extrema, hasta la elección de Nelson Mandela en 1994. Roído por la mala conciencia e incapaz de gobernar su propia vida, Carter se concibe a sí mismo como el reportero que solo ha aprendido a fotografiar cadáveres, violaciones y dolor, y, perseguido por el recuerdo de las atrocidades convertidas en imágenes, entra en una espiral autodestructiva que le llevará al suicidio.

Mucho más épico resulta el itinerario periodístico de Colvin. Su relato empieza desde Homs (Siria), donde como corresponsal quiere dar testimonio del horror de la guerra, especialmente de los que luchan por sobrevivir (Carrió, 2019, p. 57). Como puede observar desde el mismo terreno, de poco sirven los avances tecnológicos de la guerra para que, de un conflicto a otro, cambien el paisaje de destrucción, muerte y dolor. Colvin intenta describir la desolación provocada por los bombardeos del ejército sirio, una suerte de asesinato en masa de la población civil indefensa, para despertar las conciencias de los europeos (p. 59). Además de explicar su dedicación al periodismo hasta aceptar el trabajo de corresponsal del periódico británico *Sunday Times*, su relato se centra

sobre todo en la experiencia como testimonio del horror de las guerras: muertes, violaciones, torturas, bombardeos, ruinas, hambre.

Guiada por el propósito deontológico de hallar la verdad sin mediaciones (p. 77), Corvin relativiza su condición de mujer en su trabajo como corresponsal de guerra y reivindica la capacidad del periodismo de mostrar la realidad más cruel, incidir en las políticas internacionales y, en la medida de lo posible, salvar vidas. En circunstancias difíciles, se pregunta por qué se hizo corresponsal de guerra y su respuesta es diáfana: pretende describir "la humanitat *in extremis*" y explicar a sus lectores lo que realmente pasa en las guerras declaradas o no (pp. 87-88). Su última crónica, desde Homs, denuncia los bombardeos del ejército sirio de Al Assad contra la población civil indefensa, antes de ser asesinada por los agentes del gobierno con una lluvia de cohetes lanzados contra el estudio de transmisión donde informaba sobre el sitio. La obra termina con el discurso que pronunció Colvin en una ceremonia para honrar a los compañeros corresponsales de guerra, en el que insistió en la necesidad de informar objetivamente desde la primera línea de los horrores de los conflictos bélicos "amb precisió i sense prejudicis" (p. 105).

A pesar de que no trate directamente de la guerra, *Els gossos* (2022) de Manuel Brugarolas plantea otra de las consecuencias más duras de los conflictos actuales: el fenómeno de los refugiados. La pieza evoca el largo viaje de un grupo de refugiados que huyen de las guerras de sus países, Irak y Siria, para encontrar un lugar de acogida en Alemania. En su periplo por Europa, huyendo de la hostilidad de la policía y de los gobiernos, el horror de la guerra y sus secuelas están siempre presentes. Como refugiados, además de sobrellevar el peso de los recuerdos, deben sortear también el peligro de ser devueltos a sus países, sufrir la violencia por su situación de vulnerabilidad extrema o vivir bajo la amenaza de los yihadistas que se mezclan entre los refugiados. En este aspecto, los personajes femeninos de Nur y Nazik se inspiran –como reconoce el autor en una nota al final de la obra– en dos casos reales que se dieron a conocer en los medios de comunicación catalanes: de un lado, la historia de Ashwaq Haji, una adolescente yazidí que, en 2014, fue secuestrada por los yihadistas y obligada a prostituirse por el Estado Islámico; y, por otro, una niña iraquí

de trece años a la que, en 2017, intentaron violar en un campo de refugiados de Moira, en la isla griega de Lesbos.

Els gossos está muy atenta en denunciar la situación que viven los refugiados que huyen de la guerra, ante una Europa que los repudia, alza muros contra ellos en las fronteras y los trata como una amenaza. En realidad, los refugiados son, como apunta Nur, la frontera que separa a los europeos de la guerra y de su responsabilidad para con la barbarie (Brugarolas, 2022, pp. 36 y 48). La jauría –aludida en el título– que les persigue es una metáfora del hostigamiento que han vivido y viven los refugiados, como víctimas de las guerras y de la insolidaridad de Europa, así como de su misma condición en una sociedad que les tiene miedo. Si cada refugiado soporta sus propios recuerdos traumáticos, sus propios muertos por llorar, Nur revive cada noche la humillación a la que fue sometida por los yihadistas y el repudio social de los suyos por haber sido prostituida. Ante el recuerdo de los desastres de la guerra, se oponen dos actitudes entre los refugiados: la de alimentar el miedo, la rabia y el odio como una maldición o la de confiar en la esperanza y el coraje para salir adelante y alcanzar a vivir en paz y libertad. Supervivientes de la guerra, los refugiados también se sienten con la obligación moral de acusar a los victimarios y recordar a las víctimas, de ser testimonios de la historia que han heredado.

Uno de los pocos espectáculos sobre la Guerra de Ucrania que por el momento se han visto en Barcelona es *Em dic llibertat* (2022) de Olena Romaniuk. Interpretada por ucranianos residentes y refugiados en la capital catalana, la obra quería hablar sobre la historia desconocida de este país de la Europa Oriental y elogiar la valentía del pueblo ucraniano frente a la invasión rusa. Varios actores asumían la representación de “Ucrania”, “Alma de Ucrania”, “Rusia”, “Soldado Ruso” y “Ucrania Joven”, y en la pantalla se proyectaban desde mapas del país durante la invasión rusa o fotografías de Stalin hasta imágenes de destrucción de la guerra actual. Era un espectáculo sencillo, directo, representativo de un teatro de urgencia o de *agitprop* que, desde el exilio, contribuyese a concienciar al público europeo de lo que Ucrania se jugaba en la guerra. Se pretendía contar la “verdadera historia” del país, reivindicar la causa ucraniana y su legitimidad

histórica, y denunciar sin tapujos las mentiras que la propaganda rusa ha difundido durante siglos.

Escrito originalmente en ucraniano y traducido al catalán, el texto de *Em dic llibertat* se divide en tres columnas: en la primera se ofrece el relato de un cronista (Розповідь літописця), llamado Nèstor, mientras que las otras tres se destinan a describir lo que se proyecta en pantalla (Екран), la música (Музика) que se escucha y lo que pasa en escena (Сцена), que sirve de ilustración al texto. El narrador se presenta al público para contar las crónicas de su pueblo con un relato lineal y "didáctico": empieza enumerando la importancia geoestratégica y económica de Ucrania y su historia milenaria, con sus formas de vida, organización y cultura propias. Se subraya sobre todo la irrupción del imperialismo ruso que, desde el siglo XVI, ha intentado eliminar la identidad, la cultura y la lengua ucranianas. El narrador despliega de igual forma un inventario de los hechos históricos de resistencia contra el genocidio ruso y de lucha por la libertad e independencia de Ucrania, en especial durante los siglos XIX y XX. Tras el reconocimiento de la independencia del país en 1991, consecuencia de la disolución de la URSS, la injerencia rusa continuaría, pese a los gestos de distensión (Memorándum de Budapest, 1994). Del siglo XXI, el narrador recuerda como hitos más relevantes la Revolución de la dignidad (2013) y la anexión de Crimea (2014), que equipara a la de los Sudetes por Hitler, como antecedentes de la invasión rusa (2022).

Puede ser ilustrativo del tono proselitista que toma el espectáculo la forma cómo se escenifica la última parte, dedicada al presente de la guerra: mientras suenan las sirenas y los actores exponen el pánico de la población, la pantalla muestra el mapa de Ucrania con la ofensiva rusa desde tres zonas (Bielorusia, Rusia y Crimea) y las declaraciones de Volodímir Zelensky, presidente de Ucrania, rechazando su evacuación y pidiendo municiones para defender el país. A partir de aquí, el narrador deja de hablar y, a través de las pantallas, la música y la actuación, se ofrecen escenas de la resistencia ucraniana, los horrores de la guerra, el salvajismo de los soldados rusos y las amenazas de la diplomacia rusa a los países de su área de influencia. Tras un oscuro, la obra termina con el himno nacional ucraniano y todos los intérpretes en el escenario, con la mano en el

corazón, salvo el actor que interpreta el soldado ruso, que yace tumbado en el suelo, vencido. Una imagen maniquea y partidaria con que se corona un espectáculo de circunstancias, escrito y representado al calor de la indignación y la necesidad de la denuncia ante la invasión imperialista de Ucrania por los ejércitos rusos. Como se ve, *Em dic llibertat* no deja lugar a la (auto)crítica o a la complejidad: nada dice, por ejemplo, de la participación expansionista de la OTAN y los EUA, que han convertido el combate en suelo ucraniano en "a U.S.-Russian war with Ukrainian bodies –increasingly corpses", como observa Chomsky en una entrevista (Polychroniou, 2023, párr. X).[1]

El dolor de las guerras

En su célebre ensayo *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag (2021) se plantea las reacciones opuestas que pueden producir las fotografías de una atrocidad. A su modo de ver, son fundamentalmente tres: "Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia […] de que suceden cosas terribles" (p. 18). *Mutatis mutandis*, nos podemos preguntar sobre las reacciones del lector / espectador de teatro ante las obras que tratan guerras lejanas, cuyo conocimiento se limita en la mayoría de los casos al impacto producido por las imágenes vistas en televisión, en internet o en las redes, a menudo mediatizadas o filtradas por lo que Noam Chomsky y Edward S. Herman (2000) denominan el "consenso manufacturado". Como apunta Sontag (2021):

> En el centro de las esperanzas y de la sensibilidad ética modernas está la convicción de que la guerra, aunque inevitable, es una aberración. De que la paz, si bien inalcanzable, es la norma. Desde luego, no es así como se ha

1 Por otra parte, el dueto experimental Cabosanroque cerró su trilogía de instalaciones inmersivas dedicadas a la interpretación libre de la obra de escritores catalanes sobre temas universales con *Flors i viatges*, presentada en el festival Temporada Alta de Girona en 2022. Esta instalación se inspiraba en la novela *Viatges i flors* (1980) de Mercè Rodoreda y en los relatos de Svetlana Aleksiévitx para reflexionar sobre la guerra y sus consecuencias desde la mirada traumatizada de mujeres y niños. Contaba con la participación de refugiadas ucranianas en Catalunya.

> considerado la guerra a lo largo de la historia. La guerra ha sido la norma, y la paz, la excepción. (p. 67)

En una sociedad en la que se ha naturalizado la violencia –e incluso el sadismo más o menos refinado– en la televisión, las películas, los cómics o los videojuegos, y las guerras se han convertido en un espectáculo mediático de consumo cotidiano a través de las pantallas, nos podemos interrogar también sobre el valor ético de la dramaturgia que trata sobre la guerra.

Qué duda cabe de que, como demuestran las grandes obras de todos los tiempos, las artes pueden ayudar a entender mejor la guerra. Con ello, también la condición humana, su organización en sociedad, su capacidad para la solidaridad o la crueldad, su delimitación entre el bien y el mal, y su cínica distinción entre vidas que merecen ser lloradas y otras que no (Butler, 2019, p. 77; MacMillan, 2021, p. 306). A diferencia de propuestas bélico-performativas de carácter inmersivo, estratégico, propagandístico o catártico (Álvarez, 2023), en la mayoría de las obras analizadas en el presente artículo sobre las guerras contemporáneas se deja entrever, en términos generales y con mayor o menor destreza dramatúrgica, un cierto compromiso ético para cuestionar los marcos de la guerra (Butler, 2019) y ofrecer una visión crítica, compleja, plural. Más en concreto, la mayoría de las piezas examinadas aspira a concienciar al público lector o espectador sobre las consecuencias de los conflictos bélicos, especialmente en la población civil, víctimas de la crueldad y el sufrimiento de las guerras. Tomado en su conjunto, el corpus estudiado vendría a contribuir de algún modo a la cultura de la paz, muy arraigada, como apuntábamos, en la sociedad catalana contemporánea.

Probablemente, en el mundo actual, tan disperso y confuso, tenga más sentido que nunca plantearse la diferencia entre las obras que tratan de la guerra en abstracto y las que abordan guerras concretas. Si estas últimas responden a una clara intención de enmarcar la temática bélica en el contexto y la ideología de una guerra real, reconocible para el lector / espectador, cuyo horizonte de expectativas almacena información previa y cuya capacidad de credibilidad y empatía es en principio mayor, la

deliberada indeterminación de las primeras genera más dificultades de recepción crítica. Esta indeterminación puede responder a la voluntad de universalizar, paradigmatizar o metaforizar las consecuencias de los conflictos bélicos en las personas que los padecen. Sin embargo, en algunos casos, su capacidad metafórica puede jugar a favor, mientras que otras veces los personajes y sus discusiones y controversias se vuelven demasiado indefinidas y sus motivaciones y zozobras interiores inconsistentes, hasta perder toda la fuerza y la tensión del conflicto planteado. En las obras sobre guerras concretas el referente real alude a víctimas de carne y hueso, a vidas susceptibles de ser lloradas, y en ocasiones también a los responsables o a los victimarios de las guerras, mientras que en las primeras las víctimas y los victimarios son imprecisos, difusos, parabólicos. A veces, lo más concreto es al mismo tiempo lo más universal y, por el contrario, ciertas abstracciones pueden llegar a ser falsamente universalizantes y, a fin de cuentas, encubrir modas fugaces, imposturas morales o huidas de compromisos reales.

En cualquier caso, resulta significativo que estas obras de teatro –a diferencia de lo que ocurre en el cine (Wickham, 2005, p. 93)– eviten representar la guerra de modo realista. Más que la "acción de guerra", que está poco más o menos ausente en ellas, salvo en *Estralls*, *Bagdad*, *Testimoni de guerra* y *Em dic llibertat*, a la mayoría de sus autores –incluidos los de estas cuatro piezas– parece interesarles mucho más el "estado de guerra", es decir, la dimensión política, social y existencial de la guerra, por decirlo en terminología de Lescot (2001). Se procuraría más bien "gagner le monde civil et ceux qui le peuplent, dans leur individualité ou leur nature d'êtres humains" (p. 46). Estamos, a fin de cuentas, ante una "dramaturgia de las consecuencias de la guerra", unas consecuencias que abrazan especialmente a los civiles, en calidad de representación metonímica de las víctimas. Varias de las obras –como *La pell en flames*, *Estralls* y *Bagdad*, entre las más relevantes– ponen el acento en los "daños colaterales" –un eufemismo infame– que se encarnizan sobre la población civil o, complementariamente a ello, sobre las "víctimas" más alejadas de los centros de decisión, es decir, los soldados rasos. Simone Weil (2007) ya observó que, en la guerra, "la matanza es la forma más radical de opresión"

(p. 330). Otro aspecto importante para destacar es el papel ambiguo de los medios de comunicación, en especial de los corresponsales de guerra, que pueden ser cómplices más o menos involuntarios de los discursos del poder (*La pell en flames*) o víctimas también de la guerra (*Testimoni de guerra*). Como derivación de los conflictos bélicos contemporáneos, otra temática que está presente en algunas de las piezas estudiadas es el fenómeno de los refugiados de guerra (*Presoners de l'aigua* y *Els gossos*).[2]

Por otro lado, no resulta extraño que la Guerra de Irak sea una de las más abordadas en la dramaturgia catalana de temática bélica –secundariamente también la guerra civil siria por el tema de los refugiados–. Ya comentamos el impacto que tuvo en la sociedad con una respuesta masiva en manifestaciones contra la guerra, pero también por la indignación que despertó que el presidente del Estado español de entonces, José María Aznar, participase junto a George W. Bush (EUA) y Tony Blair (Reino Unido) en la célebre Cumbre de las Azores (2003), en la que estos dirigentes adujeron documentación –que resultó falsa– sobre la existencia de armas de destrucción masiva para justificar la invasión de Irak.[3] Como en otras ocasiones, la necesidad de combatir el terrorismo y defender la democracia y las consabidas razones humanitarias sirvieron también de falaz pretexto. En realidad, como analiza Naomi Klein (2007), lo que se pretendía era crear "una enorme zona de libre comercio" en el Oriente Medio (p. 435). El plan imperial de Washington para Irak era el

2 La temática de los refugiados de guerra se plantea también en otras piezas no incluidas en el corpus, porque se centran prioritariamente en las dificultades de entrada o de acogida en Europa, como por ejemplo *Kalimat (Paraules)* de Helena Tornero (2016), *El camí de la universitat* de Llàtzer Garcia (2016), *Ahmed / Ahme / Ahm / Ah / A* de Marta Barceló (2017) y *Les veus de la frontera* de Manuel Molins (2019).

3 El impacto de la Guerra de Irak sobrevuela en varias de las piezas del volumen *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis* (Alberola et al., 2003), en las que se critica la intervención norteamericana y su cínica justificación (*Què hi fa tota aquesta gent al bell mig de la plaça* de Ramon Gomis y *Bagdad* de Dani Salgado); se alude a las víctimas de la población civil, en especial a las mujeres (*Ahmed* de Manuel Dueso y *Sota terra* de Pau Miró); se denuncia la complicidad del Partido Popular español, entonces en el gobierno (*Conyo!* de Jordi Teixidor); o se hace eco de las manifestaciones masivas de protesta contra la guerra en forma de cacerolada (*Acer inoxidable* de Gerard Vàzquez). Por otra parte, la pieza breve *Declassified* de Manuel Molins, publicada en el volumen *Bullirà el món* (2003), satiriza los delirios imperiales de George W. Bush y el servilismo de José María Aznar con respecto a la Guerra de Irak.

mismo que se había aplicado en otras latitudes: "sembrar el *shock* y el terror en todo el país" para, acto seguido, permitir que las multinacionales estadounidenses se repartiesen el pastel, al más puro estilo del capitalismo del desastre (pp. 447-452). Las promesas de democracia se esfumaron pronto ante la urgencia de expoliar Irak (como se apunta en *Bagdad* de Molins): la invasión, la ocupación y la reconstrucción se convirtieron, con una considerable inyección de dinero público, en un "mercado completamente privatizado" (p. 455).

Si Hannah Arendt (2020) escribía que las guerras del siglo XX eran "enormes catástrofes que pueden transformar el mundo en un desierto y la Tierra en materia sin vida" (p. 136), los conflictos armados del siglo XXI han incrementado aun más esta posibilidad. Los analistas del fenómeno de la guerra no descartan que, a pesar de estar viviendo un período de paz y prosperidad históricamente sin igual, la guerra sea una realidad en el futuro (Dyer, 2022, p. 10). Existen muchos factores –falta de recursos naturales, migraciones masivas, polarizaciones políticas extremas, populismos nacionalistas, capitalismos extractivos, mesianismos irracionales, etcétera– que pueden ser motivo para nuevos conflictos armados. No es desestimable pues que, en lo que queda de siglo XXI, se sigan generando catástrofes y calamidades humanas tanto o más crueles que antaño, porque el poder destructivo de la guerra es potencialmente cada vez mayor y sus repercusiones más aterradoras y letales. Más que nunca, por consiguiente, hay que "pensar en la guerra", como advierte Margaret MacMillan (2021), porque "con armas nuevas y terroríficas, la importancia cada vez mayor de la inteligencia artificial, las máquinas de matar automatizadas y la ciberguerra, nos enfrentamos a la posibilidad del fin mismo de la humanidad" (p. 306).

Quizá estemos condenados a heredar las guerras de un siglo a otro, aunque no necesariamente tendría por qué ser así: más que ganarlas, considerando todo lo antes expuesto, sería mejor evitarlas. Como sugiere Sun Tzu (2021) en *El arte de la guerra*, la mejor estrategia es, al fin y al cabo, hacer innecesario el conflicto por medio de la diplomacia y las negociaciones –aun cuando, a decir verdad, no parece que sea semejante mensaje lo que más seduce de este tratado sobre estrategia militar.

Voltaire en su *Dictionnaire pilosophique* (1764) ofreció razones concluyentes contra la pretendida justicia de la "guerra preventiva", con que en 2003 se justificó la Guerra de Irak (García Hernán, 2019, p. 282). Immanuel Kant (2016) en su ensayo *La paz perpetua* (1795) ya planteó un programa de paz de alcance mundial, desoído por sus coetáneos y venideros. Y, desde el siglo XIX, tenazmente, el movimiento pacifista no ha dejado de oponerse a la guerra y abogar por la paz. Sin embargo, en el siglo XX, las dos guerras mundiales y, a otra escala, la guerra del Vietnam, entre muchas otras, dejaron un legado de destrucción y muerte sin igual.

Paradójicamente, cuando en Europa y Occidente en general prevalece la cultura de la paz, las guerras siguen estallando por doquier, a cuál más sangrienta y destructiva, sin que las lecciones o experiencias del pasado sirvan como revulsivo eficaz. Con cierta perplejidad, MacMillan (2021) constata que, a pesar de la sucesión interminable de conflictos bélicos, "seguimos manteniendo la esperanza, como siempre ha sido a lo largo de los siglos, de poder ir más allá de controlar la guerra y mitigar sus efectos. Esperamos poder abolirla del todo" (p. 260). Es evidente que el teatro –como el arte en general– no puede detener las bombas, ni cambiar el curso de una guerra, pero al menos puede pensar críticamente en ella, dar cuenta de toda su complejidad, ampliar el contexto y la perspectiva, exponer y concienciar sobre sus terribles consecuencias, brindar una suerte de vía catártica ante la estupefacción o la incertidumbre, y/o fomentar el pensamiento crítico y pacifista. De este modo, tal vez el teatro contribuya a mantener viva la esperanza de una paz duradera.

Referencias

Alberola, C. et al. (2003). *Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis*. Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

Alcoverro, T. (2021). *Tot està per dir* (Ed. P. Garcia-Planas). Pòrtic.

Aleksiévitx, S. (2018). *La guerra no té cara de dona* (Trad. M. Cabal Guarro). Raig Verd.

Álvarez, N. (2023). *Theatre & War*. Methuen Drama.ez

Alvídrez, S. (2023). *Chomsky & Mujica. Sobreviviendo al siglo XXI*. Debate.

Arendt, H. (2020). *¿Qué es la política?* Paidós.

Brugarolas, M. (2022). *Els gossos*. Lleonard Muntaner.

Butler, J. (2019). *Marcs de guerra. Quines vides plorem?* (Trad. M. Espasa). Institut Català Internacional per la Pau / Angle.

Carrió, P. (2019). *Testimoni de guerra*. Inédita.

Casanovas, J. (2007). *Estralls.* Bromera.

Chomsky, N. y Herman, E. S. (2000). *Los guardianes de la libertad: Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas* (Trad. C. Castells). Crítica.

Clausewitz von, C. (estudio preliminar de Cardona, G.). (2005). *De la guerra* (Trad. C. Fortea). La Esfera de los Libros.

Clua, G. (2020a). La pell en flames. En *Guillem Clua (2002-2018)* (pp. 59-94). Arola. (Primera edición en Edicions 62, 2005).

Clua, G. (2020b). Invasión*.* En *Guillem Clua (2002-2018)* (pp. 323-361). Arola.

Dyer, G. (2022). *Breve historia de la guerra* (Trad. J. Soler Chic). Antoni Bosch Editor.

Foguet, F. (2007). Una dramatúrgia per a la "generació líquida". En J. Casanovas (Ed.), *Estralls* (pp. 11-35). Bromera.

Foguet, F. y Martínez, J. T. (Eds.) (2022). *Història, memòria i teatre a les Illes Balears del segle XXI*. Lleonard Muntaner.

Garcia i Barba, I. (2008). *La finestra*. Arola.

García Hernán, D. (2019). *La guerra y la paz. Una historia cultural.* Cátedra.

Hobsbawm, E. J. (2013). *Guerra y paz en el siglo XXI* (Trad. B. Eguibar et al.). Crítica.

Institut Català Internacional per la Pau (2023). *Enquesta ICIP 2022. Convivència i cohesió a Catalunya*. ICIP. Recuperado el 15 de marzo de 2024. https://www.icip.cat/ca/publication/enquesta-icip-2022-convivencia-i-cohesio-a-catalunya/

Kant, I. (2016). *La paz perpetua* (Trad. J. Abellán). Alianza.

Keegan, J. (2021). *Historia de la guerra* (Trad. F. Martín Arribas). Turner.

Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre* (Trad. I. Fuentes et al.). Paidós.

Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.

MacMillan, M. (2021). *La guerra: Cómo nos han marcado los conflictos* (Trad. L. Martínez). Turner.

Molins, M. (2003). *Bullirà el món*. Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.

Molins, M. (2015). *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*. Punctum / Màster Universitari en Estudis Teatrals.

Molins, M. (2019a). *Dones, dones, dones*. En *Teatre complet 1* (pp. 823-866). Institució Alfons el Magnànim. (Primera edición en Tres i Quatre, 2009).

Molins, M. (2019b). *Bagdad (dones al jardí)*. En *Teatre complet 1* (pp. 771-822). Institució Alfons el Magnànim. (Primera edición en Arola, 2015).

Molins, M. (2020). *Troianes / iraquianes / africanes / colombianes. Dones contra la guerra*. En *Teatre complet 2* (pp. 1071-1081). Institut Alfons el Magnànim.

Polychroniou, C. J. (2023, 23 de febrero). Chomsky: A stronger NATO is the last thing we need as Russia-Ukraine War Turns 1. *Truthout*. Recuperado el 15 de marzo de 2024. https://truthout.org/articles/chomsky-a-stronger-nato-is-the-last-thing-we-need-as-russia-ukraine-war-turns-1/

Roig, J. L. (2003). *Presoners de l'aigua*. Bròsquil.

Romaniuk, O. (2022). *Em dic llibertat*. Inédita.

Serres, M. (2013). *La guerra mundial* (Trad. B. García Jaén). Casus-Belli.

Sontag, S. (2021). *Ante el dolor de los demás* (Trad. A. Major). Penguin Random House.

Tzu, S. (2021). *El arte de la guerra* (Ed. J. R. Ayllón). Martínez Roca.

Weil, S. (2007). *Escritos históricos y políticos* (Trad. A. López y M. Tabuyo). Trotta.

Wickham, P. (2005). Dramaturgies de la guerre. *Jeu*, *117*(4), 93-106. https://id.erudit.org/iderudit/24687ac

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 73-93.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.054

El poder transformador de las historias: narraciones de guerra en la escena italiana

The transformative power of stories: War narratives on the Italian stages

Irene Salza
SBALZI. Cultura in rilievo, Italia
ireblu@yahoo.com • orcid.org/0000-0002-6253-2286

Recibido: 12/02/2023. Aceptado: 28/05/2024.

Resumen

El tema de la guerra en el teatro italiano del siglo XXI está fuertemente tratado por el teatro narrativo, expresión que se utiliza para indicar una modalidad de teatro civil centrada en la figura de un único narrador-actor en escena. En él, las cuestiones sobre la guerra y las tragedias a ella asociadas afloran en diversas obras. Las representaciones de teatro narrativo quieren sacar a la luz acontecimientos de importancia nacional e internacional, abordándolos desde puntos de vista íntimos, personales, y poniendo de relieve el modo en que cada persona puede ejercer una influencia sustancial sobre el legado del pasado y las cuestiones del presente. El objetivo del artículo es ofrecer una reseña de un corpus de obras de autores de la llamada "segunda generación de narradores", poniendo especial interés en la obra *Mio eroe* de Giuliana Musso (2017), para rastrear en ellas los procesos de construcción de la historia que desvelan las contradicciones de acontecimientos traumáticos del pasado y del presente, con el fin de llevar a los espectadores a tomar postura y elaborar nuevas perspectivas para un futuro más consciente.

Palabras clave: teatro italiano, teatro civil, narración, guerra

Abstract

The theme of war in the Italian theater of the 21st century is strongly addressed by narrative theater, an expression used to indicate a form of civilian theater centered on the figure of a single narrator-actor on stage. In it, questions about war and the tragedies associated with it surface in various plays. Narrative theater performances seek to bring to light events of national and international importance, addressing them from intimate, personal points of view, and highlighting the way in which each person can exert a substantial influence on the legacy of the past and the issues of the present. The aim of the article is to offer a review of a corpus of works by authors of the so-called "second

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

generation of storytellers", placing particular interest in the work *Mio eroe* by Giuliana Musso (2017), to trace in them the processes of construction of history that unveil the contradictions of traumatic events of the past and present, in order to lead viewers to take a stance and elaborate new perspectives for a more conscious future.

Keywords: Italian theatre, civilian theatre, narration, war

1. Teatro narrativo: una ventana sobre la historia

El tema de la guerra en el teatro italiano del siglo XXI está plenamente atravesado por lo que comúnmente se denomina teatro narrativo, un "casi género" (Guccini, 2005, p. 11[1]) que en el palimpsesto de las posibilidades escénico-performativas flanquea al teatro-performance, al teatro-imagen, a la experimentación, al teatro-documento…

El teatro narrativo ha hecho de los acontecimientos vinculados a la realidad histórica y social su principal interés investigativo y de los testimonios orales o escritos de los protagonistas directos, su principal fuente dramatúrgica. Por tanto, no es de extrañar que las cuestiones sobre la guerra y, sobre todo, sobre cómo metabolizar y procesar las tragedias relacionadas con ella, afloren en diversas producciones de teatro narrativo, que investigan las guerras del pasado, como la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, y también los conflictos de nuestro propio siglo, como la guerra de los Balcanes, el conflicto palestino-israelí, las guerras de Afganistán e Irak, hasta la muy reciente guerra de Ucrania.

La expresión "teatro narrativo" (y sus variantes: "teatros de narración", "teatro de narradores", etc.) indica "una modalidad escénica subjetiva y diegética en la que el actor o la actriz cuenta una historia a un público que es más bien un interlocutor, consciente y cómplice de lo que sucede en primer plano" (Soriani, 2021, p. 231). Se trata de un teatro que, en su mayor parte, cuenta con la presencia de un único actor en escena, a veces

1 Siempre que cite una fuente en italiano, la traducción es mía.

acompañado por uno o varios músicos, cuyo discurso narrativo sustituye a los gestos, acciones y palabras que, en el teatro típicamente dramático, realizan y pronuncian los distintos *dramatis personae*.

Dividido, por convención, en dos grandes periodos, el desarrollo reciente de este género en Italia aparece también estrechamente vinculado a la realidad histórico-política, lo que lo convierte en un ejemplo moderno de teatro comprometido. La crítica comenzó a hablar de "narración" a raíz de las representaciones de lo que hoy se suele denominar la "primera generación" de narradores, nacida en torno a la experiencia del Laboratorio Teatro Settimo dirigido por Gabriele Vaci en los años noventa. Espectáculos como *Kolhaas* (1990) de Marco Baliani, *Passione* (1993) de Laura Curino y el *Cuento de Vajont*[2] (1994) de Marco Paolini, dirigidos por Gabriele Vacis, representados en pequeños y grandes teatros, festivales, espacios abiertos, institutos públicos, hogares y dondequiera que se encontraran, pero también televisados y dados a conocer al gran público, han llamado la atención de espectadores y teatreros sobre la figura del narrador, que ha adquirido un papel específico en el panorama escénico italiano y que se ha consolidado con los narradores de la llamada "segunda generación" del siglo XXI, entre los que se encuentran Ascanio Celestini, Mario Perrotta, Davide Enia y Giuliana Musso, de cuya obra hablaremos con más detalle más adelante. Según Crisanti (2018, p. 3), la distinción cronológica del teatro narrativo en dos fases, de los años 1990 a los 2000 y de 2001 a la actualidad, pone de relieve su importancia civil y también su evolución en el tiempo. De hecho, los primeros autores, como Marco Paolini y Marco Baliani, favorecieron una forma de narración teatral de impronta civil para arrojar luz sobre los capítulos más oscuros de la historia italiana (Soriani, 2009, p. 35). En

2 *El Cuento del Vajont* de Marco Paolini, que trata de revelar los antecedentes y las responsabilidades nunca aclaradas de la catástrofe de la presa de Vajont el 9 de octubre de 1963, representa un caso emblemático de éxito del teatro narrativo: transmitido por televisión, fue seguido por tres millones y medio de espectadores, obteniendo una respuesta excepcional en cuanto a audiencia para un espectáculo teatral. En 2023, con motivo del trigésimo aniversario de su liberación y sesenta años después de la tragedia, Marco Paolini a través de la plataforma *La fábrica del mundo* dio vida a *Vajont 23*, una acción coral de teatro civil que involucró a más de 130 teatros en Italia y en el extranjero.

cambio, para la segunda generación de narradores-actores, esta necesidad de realizar una narración oral documental retrocede, y prefieren una experimentación con formas narrativas más articuladas, en las que la frontera entre narración oral y obra literaria propiamente dicha se pierde cada vez más (Crisanti, 2018, p. 4).

A pesar de esta aparición relativamente reciente del género, las raíces de la narración teatral se remontan a los bufones de Dario Fo, especialmente a *Mistero buffo,* que debutó en escena en 1969. Como observa Simone Soriani (2021: pp. 231-233), el magisterio de Dario Fo se revela sobre todo en la legitimación de un teatro civil, comprometido con la denuncia de las contradicciones de la contemporaneidad y con la voluntad de intervenir en la realidad sociopolítica. En la base del trabajo de la mayoría de los narradores, de hecho, hay precisamente un interés político, es decir, el deseo de dirigirse a la polis y de enfrentarse a cuestiones vinculadas a la realidad, de desvelar las distorsiones del presente o del pasado cercano, o de arrojar luz sobre las mentiras y medias verdades de la historia pública: de aquí surge el estrecho vínculo entre narración y teatro político, aunque una característica del teatro narrativo sigue siendo la de oscilar entre el activismo político y el rechazo de las etiquetas (Guzzetta, 2023, p. 12). A propósito del compromiso de este teatro con la esfera política y de su papel testimonial y deslumbrador, Marco Paolini (2020) observa que:

> El teatro no puede cambiar el mundo, pero puede molestar a quienes lo empeoran. Porque para empeorar el mundo no hace falta ser un criminal, basta con ser a veces un olvidadizo. [...] Lo que no han hecho los jueces deben hacerlo los historiadores, los periodistas o los artistas extraños. [...] Hay que hacerlo porque el silencio es mafia. (p. 9).

Del mismo modo, Marco Baliani (2017) sostiene que la cuestión del compromiso y la contrainformación está vinculada a la dimensión comunitaria que suscita el acto de narrar:

> Cuando una sociedad quiere extender un manto de olvido sobre los hechos nefastos que se acaban de cometer, entonces se activa otra memoria, una memoria basada en la voz viva del narrador, una memoria que sale a la luz, que da testimonio de otra verdad, que cuenta otras historias. En torno a

> esa voz se forma inmediatamente un círculo de oídos atentos, un embrión de comunidad. (p. 3)

La elección del modo narrativo, en este sentido, como observa Soriani (2021, p. 133), depende del hecho de que la narración permite una comunicación inmediata con el público, es decir, es una forma transparente que garantiza la posibilidad de transmitir un mensaje antagónico o contrainformativo al público.

Desde el punto de vista de la poética teatral, según Guccini (2005, p. 12), el teatro narrativo se sitúa en una línea de investigación que aúna la necesidad de restablecer la relación entre el actor y el público y los valores del "nuevo teatro", según los cuales el signo teatral incluye lo que designa y el teatro no representa sino que, como la música, es él mismo. En efecto, la narración no simula la presencia de los referentes dramáticos (la acción y los propios personajes) sino que les da vida a través del narrador para producir un "tejido de experiencias" (Baliani, 1991, p. 16) que incluye y a veces modifica la memoria del espectador.

Convenciones, festivales y operaciones comerciales a gran escala se han dedicado a las experiencias del teatro narrativo, explotando la moda mediante la venta del libro con el texto; el mundo teatral, por su parte, ha respondido a la solicitud abrazando firmemente la narración, que se ha mezclado así con la música y los modos de interpretación musical, con la formación del actor, con el monólogo dramático y cómico. Se trata de un fenómeno artístico de carácter nacional, que atraviesa las regiones italianas de sur a norte e incluye un importante trabajo sobre el lenguaje, en busca de una lengua auténtica, contaminada e impregnada de diferentes dialectos.

En cuanto al contenido, las representaciones de teatro narrativo revisitan acontecimientos de importancia nacional e internacional –entre los que las guerras constituyen un corpus importante desde un punto de vista político y social, además de narrativo– desde puntos de vista personales, destacando las formas en que la gente corriente puede ejercer una influencia sustancial en el legado del pasado y la interpretación del presente.

Si bien es cierto que el teatro narrativo es ante todo una práctica performativa, resulta especialmente significativo en este caso, como afirma Juliet Guzzetta (2023, pp. 8-9), reconocer también su papel crucial como práctica histórica. En efecto, el poder de este método reside no solo en su capacidad para dar sentido a los acontecimientos grandiosos y trágicos de la historia a una escala íntima y personal, sino también en su enfoque pedagógico, demostrando que las historias personales dan forma al pasado colectivo. En este sentido, parece importante entender la función de la historia en el sentido de Michel De Certeau (2006, p. 63), según el cual la historiografía trata siempre del presente y tiene lugar en el presente porque hacer historia es un acto del presente, precisamente porque la interdependencia entre pasado y presente es un concepto crucial en el teatro narrativo.

Los narradores transmiten este concepto actuando en una dimensión dialógica, evitando el *topos* fabulista de castigar al ofensor (Guccini, 2005, p. 17). En el centro de este teatro, por lo tanto, no está una historia que termina resolviendo la ofensa que la provocó originalmente, sino la ofensa misma, que sigue abierta, traumática y dolorosa: trauma y dolor que en las narrativas de guerra, emergen con particular emoción a través de la poética del testimonio, que traza los contextos, fases y dinámicas y lo entrega al espectador, instándolo a tomar posición. Según Francesco Farinelli (2013, p. 80), una de las razones del éxito, en términos de público, de las narrativas teatrales de tema histórico en la segunda mitad del siglo XX puede identificarse precisamente en la puesta a un lado del escepticismo cognitivo que caracterizó gran parte del pensamiento crítico y filosófico durante el siglo XX y principios del XXI. De forma opuesta pero simétrica a la observación de Umberto Eco (1994, p. 111), según la cual el mundo de la narración de ficción nos permite escapar de los escollos del mundo real y entrar en una dimensión "donde la noción de verdad no puede ser cuestionada", el teatro narrativo pone de relieve una aptitud para el debate sobre determinados acontecimientos del mundo real, manifestando un interés por los llamados "agujeros negros" de la historia republicana italiana, y cumpliendo así funciones sustitutivas o integradoras con respecto a la historiografía. Entre estas funciones, observa Farinelli

(2013), está ciertamente la de emitir un juicio de valor sobre los hechos y sus significados, yendo en contra de esa tendencia contemporánea de la que hablaba Todorov (1995), que, según el autor, pretende "desvincular el estudio del hombre y de la sociedad de cualquier tentación normativa" (p. 3).

Lo que se pide al espectador no es tanto un juicio como una asunción de responsabilidad, que se corresponde con la asunción de responsabilidad del narrador ante las heridas de la historia civilizada. En la delicada tarea de dar testimonio de lo trágico, desempeña un papel muy importante el sentido de lo cómico, muy solicitado en las representaciones de teatro narrativo. La risa, de hecho, contiene siempre un pensamiento de pertenencia y comprensión, que activa la percepción de los espectadores como parte de una comunidad e indica una marca de pertenencia, así como una forma de compensación (Guccini: 2005, p. 17).

Ofreceremos a continuación una panorámica de algunas de las actuaciones más significativas de los narradores de la llamada "segunda generación" que abordan temas relacionados con la guerra, procediendo por orden cronológico respecto a los hechos narrados y centrándonos especialmente en el análisis de algunos aspectos que ponen de relieve la génesis, el trabajo de documentación, la labor del actor y la intención de sacar a la luz las pequeñas historias para arrojar otra luz sobre la gran historia, que como espectadores y como comunidad siempre tenemos la oportunidad de reinterpretar y transformar.

2. Te cuento la guerra

Milite ignoto. *Quindicidiciotto* (2015), de Mario Perrotta, obra realizada con motivo del centenario de la Primera Guerra Mundial, se basa en los testimonios recogidos en el libro *Avanti sempre* de Nicola Maranesi y narra el primer y verdadero momento de la unidad nacional italiana a partir de las pequeñas historias, miradas y palabras de hombres individuales que vivieron y describieron aquellos acontecimientos desde su particularísima atalaya. Fue, de hecho, en las trincheras de la Primera Gran Guerra donde los "italianos" se encontraron y se encontraron cerca por primera vez:

venecianos y sardos, piamonteses y sicilianos, apulianos y lombardos, unidos por el miedo y la desorientación exacerbados por la babel de dialectos que resonaba en aquellas trincheras. Por eso Mario Perrotta imaginó todos los dialectos italianos unidos y mezclados en una lengua de invención, que da al espectáculo un sonido desconocido pero arraigado en las entrañas profundas de nuestro país. Perrotta escribe en sus notas del director (2015):

> Elegí el título *Milite ignoto* (*Soldado desconocido*) porque la Primera Guerra Mundial fue el último acontecimiento bélico en el que el militante aún tenía algún valor incluso en sus acciones solitarias, mientras que a partir de ese conflicto, de hecho, ya en los últimos desarrollos del mismo, el militante se convirtió, precisamente, en desconocido. Y por desconocido, quise decir "olvidado": olvidado como ser humano que tiene, efectivamente, un nombre y un apellido. Y un rostro y una voz. (párr. 1)

La intención del autor es precisamente "arrojar más luz sobre la gran historia" a través de "pequeñas historias que relaten plenamente el sinsentido de uno de los acontecimientos más trágicos y sangrientos de la historia moderna" (Poli, 2015, párr. 2): Solo, en medio del gran escenario, sentado sobre sacos que recuerdan una trinchera, entre el hedor imaginario de la sangre, la carne y el barro, Perrotta con su relato hace revivir al público el horror, el tormento, el miedo y la esperanza de los hombres que vivieron y murieron en las trincheras, devolviendo al centro del relato pequeñas historias de chicos, de jóvenes lanzados al frente en nombre de una patria que les cuesta reconocer (Viesti, 2015).

La obra de Davide Enia *Maggio '43* (2004), que narra un año crucial para Palermo y sus gentes, con los bombardeos que destruyeron la ciudad antes del desembarco aliado. La obra de Davide Enia parte de una serie de entrevistas con personas que vivieron aquellos días y salieron milagrosamente ilesas. A partir de sus relatos y fragmentos de memoria, la narración dramatúrgica desmenuza, entrelaza y reelabora esos testimonios, para luego reunirlos en una única historia, la de Gioacchino, un niño de doce años, testigo de aquel horror, al que el autor-actor presta su cuerpo y su voz. Gioacchino, en una visita a la tumba de su hermano muerto, relata en primera persona los acontecimientos de la Segunda

Guerra Mundial, vinculando los sucesos públicos a las vicisitudes tragicómicas de su familia, desplazada a Terrasini (un pueblecito de la zona de Palermo al que la propia familia de Enia se había trasladado durante la guerra): el traslado desde Palermo, la milicia fascista, el mercado negro, los juegos de cartas, los bombardeos angloamericanos, etc. También en *Maggio '43* (*Mayo del 43*), como en *Milite ignoto* de Perrotta, la Historia con mayúsculas se revisa "desde abajo": no desde el punto de vista de los protagonistas y héroes, sino desde la perspectiva de una humanidad apesadumbrada pero vitalista que se vio –a su pesar– envuelta en la tragedia de la guerra. Así, por ejemplo, observa Soriani (2020, pp. 159-160), la imagen de un edificio bombardeado se convierte en el símbolo de una "Historia" pública que entra violentamente en las "historias" privadas de todas las víctimas anónimas de la guerra: "Ya no hay casas ... todas cayeron al suelo... todas... excepto unas pocas casas... medio en pie... se puede ver a través de ellas... por allí hay un armario abierto... se puede ver un vestido femenino amarillo"[3] (Enia, 2005, p. 93). Para ofrecer una perspectiva baja y subordinada, la narración de Enia procede mediante un proceso sinecdóquico a través de la representación de lo "particular". Para reconstruir la microhistoria de los protagonistas de *Maggio '43*, Enia realizó una investigación antropológica, entrevistando a supervivientes del bombardeo y recogiendo los recuerdos de los ancianos de su familia: al fin y al cabo, los protagonistas de la historia tienen los mismos nombres de los familiares de Enia. El autor-actor cuenta que "empezó entrevistando a personas que soportaron aquellos días de mayo de 1943" (Enia, 2003, p. 219) y luego entrelazó y reelaboró los testimonios recogidos, ensamblándolos finalmente en una narración orgánica que tiene como telón de fondo tiempos "sombríos", "violentos", "enfermos e incluso mentirosos" que "se parecen a los de hoy" (p. 218). Aquí, pues, los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial se convierten en metáfora de todo conflicto actual, como dice el propio Enia: "¡Tan presente está la

3 En la lengua original de Enia, una mezcla de italiano y dialecto siciliano: "'Un ci sono cchiù case... tutte quante jiccàte 'ntìerra... tutte... tranne pochissime case... in piedi per metà... ca si ci vede dìntra... ddà c'è un armadio aperto... si vede un vestito giallo di femmina".

dimensión de la guerra en nuestra vida cotidiana! [...] Es realmente la hermana mayor de la existencia y siempre ha acompañado a la humanidad" (p. 220).

Como observa Emma Dante en el prólogo, Enia tiene la capacidad de contar las historias reales y surrealistas de las familias de forma desnuda y cruda, deambulando entre cantos ancestrales que vienen de países imaginarios y palabras nuevas de mundos arraigados en los siglos de la tierra, pronunciando palabras familiares, pero al mismo tiempo nunca oídas, acuñando "un nuevo lenguaje que viene del teatro, fuente primaria, y vuelve al teatro como residencia universal" (Enia, 2013, Prólogo, p. 10). Soriani (2020) habla de un "lenguaje del cuerpo", que el autor-actor elabora para sus monólogos: una mezcla de dialecto y lengua nacional que Enia utiliza en escena (y también en la página impresa), pero al mismo tiempo indica el peculiar "hablar con las manos" del intérprete, que a menudo "acompaña la exposición oral del texto con una gestualidad hiperrealista, hiperbólica, caricaturesca" (p. 170).

Radio clandestina (2000), de Ascanio Celestini, es una representación basada en *L'ordine è già stato eseguito* (2000), de Alessandro Portelli, sobre el tema de la masacre de la Fosse Ardeatine[4] (24 de marzo de 1944), que tuvo lugar a manos de los nazis en represalia por el ataque de algunos miembros del Gruppi di Azione Patriottica contra la 11ª compañía del Regimiento Bozen de la Polizei en la Via Rasella de Roma (23 de marzo de 1944). Como señala Farinelli (2013, p.43), Celestini intenta frenar la tendencia contemporánea a trasladar la culpa de los nazis a los partisanos mediante los testimonios de los protagonistas del caso y las declaraciones de los mandos alemanes en los juicios de posguerra. Como es bien sabido, el debate público sobre la cuestión de la "culpabilidad" de la masacre de

4 Se trata de un episodio de la resistencia de Roma a la ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial. En represalia por un ataque partidista en Via Rasella que mató a 33 soldados, el mando alemán ordenó fusilar a 10 italianos por cada alemán asesinado. El 24 de marzo de 1944, los alemanes, liderados por H. Kappler, transportaron a 335 prisioneros políticos, judíos y sospechosos a una cantera en la Via Ardeatina y los masacraron. Días después de la masacre, el túnel fue dinamitado para bloquear el acceso. En 1947, Kappler fue condenado a cadena perpetua, pero escapó del hospital militar en 1976, causando un escándalo. Desde 1949, un santuario en el lugar conmemora a las víctimas.

las Fosas Ardeatinas está lejos de dimitir, a pesar de que la historiografía ha escrito páginas casi definitivas sobre el tema, que aclaran las responsabilidades. El programa de Ascanio Celestini, emitido en RaiDue el 16 de octubre de 2004 y propuesto en forma de libro y DVD en 2005, aborda la vieja cuestión del desplazamiento de la culpa a partir de una pregunta emblemática: "Pero si nadie te lo dice, ¿qué sabes tú?" (Celestini, 2005, p. 89). Una pregunta provocadora para denunciar cómo, en torno al problema de la memoria dividida en el caso de los ardeatinos, existen también responsabilidades atribuibles a los medios de comunicación y a las instituciones.

En *Scemo di guerra*[5] (*Tonto de guerra*) (2006), en cambio, Celestini da voz a los recuerdos de su padre sobre los acontecimientos de la última guerra mundial. Ascanio Celestini deriva su particular identidad como narrador de su capacidad para moverse entre relatos que se combinan "con un entrelazamiento de historias propias, de su padre y de su abuelo, y con sus propias invenciones" (Benvenuti, 2009, p.142), y alternan entre datos objetivos y creaciones fantásticas, que enfatizan su significado simbólico, es decir, su relación con la universalidad de lo vivo. Cuenta Celestini (2006):

> Mi padre solía contar una historia de guerra. Una historia de cuando era niño. Se la oí contar durante treinta años. Es la historia del 4 de junio de 1944, el día de la liberación de Roma. Durante mucho tiempo fue para mí la única historia concreta de la guerra. Era concreta porque conocía las calles de las que hablaba. […] Cada vez que contaba la historia hacía digresiones, alargaba o acortaba el discurso insertando nuevos episodios o eliminando partes que consideraba sin importancia en ese momento. Así que cuando empecé a investigar decidí grabarle e intentar trabajar sobre sus historias. De estos relatos nació *Tonto de guerra*. En el programa encontramos algunos hechos conocidos como el bombardeo de San Lorenzo o la redada del Cuadraro con más de mil deportados. Algunos hechos le sucedieron de verdad, como cuando se arriesgó a que le mataran

[5] El texto del espectáculo *Scemo di guerra* fue publicado por Einaudi en 2006 con el título *Storie di uno scemo di guerra.*

> mientras recogía una cebolla. Otros son igualmente ciertos, pero los he oído de otras personas, como la historia del soldado enterrado vivo en Appio Claudio. Algunas cosas me las he inventado yo […]. Ahora creo que esta historia suya se ha convertido para mí en una forma de mantener un doble vínculo sentimental: el político con mi ciudad y el humano con mi padre. (p. 6)

Las narrativas de Mario Perrotta, Davide Enia y Ascanio Celestini analizan las guerras del pasado, las grandes guerras mundiales, con el objetivo de darlas a conocer bajo una nueva luz, que ilumine las pequeñas historias, sacándolas a la superficie gracias a documentos y testimonios que pretenden ser, para el público, un verdadero "llamado a la verdad" (Farinelli, 2013 p. 116).

En cambio, los narradores de la segunda generación también abordan situaciones de conflicto mucho más recientes y contemporáneas, a través de espectáculos que con sus investigaciones revelan y cuestionan las dinámicas violentas, los abusos y las mentiras del mundo actual, escenificando verdades incómodas que sacuden conciencias sobre los temas candentes de nuestra vida civil.

A come Srebrenica (1998) de Roberta Biagiarelli, es un espectáculo-testimonio basado en las investigaciones del autor y en el texto *La Guerra in casa* de Luca Rastello, que relata el genocidio de Srebrenica en Bosnia y Herzegovina, ocurrido en julio de 1995. El espectáculo se estrenó en el Festival del Teatro e del Sacro de Arezzo en 1998 y las representaciones, más de seiscientas, han continuado ininterrumpidamente durante veinticinco años, en Italia y en varios países extranjeros, hasta hoy. Con motivo del décimo aniversario de la masacre, en 2005, el espectáculo se representó en Tuzla y Srebrenica. Hoy en día, es muy solicitado por las escuelas para abordar un período de la historia que se resume en unas pocas líneas en los manuales y que, por el contrario, es tan importante para comprender nuestro presente. El texto sigue siendo el mismo, actualizado con los hechos que a lo largo de los años han llevado a los juicios, la reconstrucción y descubrimiento de las fosas comunes y la exhumación de los cuerpos. Según palabras de la propia Biagiarelli (2023), en ese proceso fue descubriendo "palabras que a lo largo de los años han encontrado su

carácter absoluto y la fuerza convincente para cuestionarnos sobre los horrores pasados y presentes" (párr. 7). La actriz, sola en el escenario, se convierte en narradora y protagonista de una de las páginas más oscuras del siglo XX europeo, sin cometer el error de descartar el conflicto de los Balcanes como algo resuelto y lejano en el tiempo:

> ¿Pero Srebrenica? ¿Quién lo recuerda? Una pequeña ciudad del este de Bosnia, del tamaño de un alfiler, donde 40.000 personas vivieron sitiadas durante tres años. Por tres años. Los supervivientes dicen que "durante los primeros once meses nadie vino a preguntarnos nada, ni siquiera un periodista, ni la Cruz Roja, ni la ONU, ni de Bosnia ni del mundo. Nadie". Hoy hay testimonios, voces, juicios, todavía en progreso. ¿Imágenes? Pocas. Así que aprenderé un nuevo alfabeto: A para Srebrenica. (Biagiarelli, 1998, p. 5)

Amleto a Gerusalemme (*Hamlet en Jerusalén*) (2009) es una obra que difiere por sus características del alcance teórico y estilístico de esta breve reseña, pero se encuadra dentro del grupo de espectáculos elegidos para demostrar que el teatro puede ser una poderosa herramienta de diálogo incluso en ámbitos donde se desarrolla el conflicto, confirmando el pensamiento de Hanna Arendt (2019), según el cual el teatro "es de hecho en el arte político por excelencia y sólo en él, en el curso muy vivo de la representación, que la esfera de la vida humana puede transfigurarse en niveles más avanzados, para fusionarse con el arte" (p. 180). En este caso, no se trata de una obra clásica del teatro narrativo, sino de un proyecto que reúne a dos protagonistas de la primera generación del teatro narrativo italiano: Gabriele Vacis y Marco Paolini, que se arriesgaron al llevar su experiencia como actores, narradores y directores a un complejo contexto sociopolítico siempre amenazado por la guerra. El proyecto nació en 2008 en el Teatro Nacional Palestino de Jerusalén Este, bajo los auspicios del Ministerio italiano de Asuntos Exteriores y Cooperación al Desarrollo, y consiste en la creación de una escuela de actuación para niños palestinos, estudiantes, cuyo deseo de trabajar en el teatro es más fuerte que las dificultades de cruzar los puestos de control y los prejuicios sociales todos los días. Al año siguiente, en Italia, los chicos también trabajaron con otros destacados exponentes de la narrativa y el teatro italiano, como

Laura Curino, Emma Dante, Valerio Binasco, Alessandro Baricco, Roberto Tarasco, y presentaron los resultados de su trabajo en la Bienal de Venecia, en el Teatro Valle de Roma y en la Escuela de Arte Dramático Paolo Grassi de Milán. El núcleo fundamental de la enseñanza que implementa Vacis es la matriz, un proceso que combina movimiento y atención, y que en palabras del director "te enseña a ver lo que miras y a escuchar lo que oyes y es un lugar donde puedes improvisar libremente" (Ippaso, 2009, p. 47). La clave encontrada para poder escuchar y crear un viaje teatral es partir del *Hamlet* de Shakespeare, de la conciencia de que en él se pueden ver todas las facetas de la vida, complicada por las experiencias de quienes viven en Palestina: los ritos de paso, la relación hombre/mujer, el conflicto con la familia, las generaciones comparadas, la ira, la locura, el amor, la guerra. Aquí emerge, como observa Crisanti (2018, p. 112), cómo el teatro narrativo ha intentado no solo una recuperación del relato como retorno a la civilización, sino también un retorno utópico a una voz coral del ser humano, una tensión humanista, que rastreaba en la función terapéutica de la narración oral la posibilidad de "reconfigurar el desorden de la experiencia" (Jedlowski, 2000, p. 13).

La vocación histórica del teatro narrativo se expresa también en proponerse como una voz alternativa y complementaria a la oficial para narrar y revelar los acontecimientos contemporáneos. Siguiendo con el tema bélico, un año después de la invasión rusa de Ucrania, Stefano Massini debuta en 2023 en Florencia con *Bunker Kiev.* Se trata de una "acción dramática" reservada a solo treinta personas a la vez, que excepcionalmente son conducidas al sótano del Teatro della Pergola (refugio antiaéreo de la Segunda Guerra Mundial), hasta llegar a una estrecho y semioscuro espacio similar a uno de los 4.984 búnkeres de Kiev donde los ucranianos se refugian de los misiles rusos. Antes de cada espectáculo en la Piazza della Signoria suenan las sirenas antiaéreas y todo el espectáculo se caracteriza por una inmersión sensorial bajo tierra, cuyo objetivo es llamar la atención sobre lo que sucede en la superficie. *Bunker Kiev* fue escrita "sobre el terreno", a partir de los testimonios de quienes están experimentando el búnker, con la idea de acercar a la gente a una gran metáfora, que es la de un refugio antiaéreo de la Segunda Guerra

Mundial. Este refugio hoy acoge al público, como para demostrar que en todas estas décadas que nos separan de la Segunda Guerra Mundial, Occidente no ha aprendido la lección y por eso volvemos aquí para evocar esos momentos de miedo. El espectáculo quiere lanzar un grito de alarma demostrando que el teatro también puede ser capaz de transponer instantáneamente los dictados de la realidad, como declara Massini (2023) en una entrevista.

Después de este repaso por algunos de los espectáculos de teatro narrativo más significativos en torno al tema de la guerra, proponemos una breve mirada en profundidad a la obra *Mio eroe* (*Mi héroe*) de Giuliana Musso, de 2016, elegida por su peculiaridad de acercar un tema de actualidad y lleno de contradicciones a la atención de la sociedad civil italiana: el tema de la participación de tropas nacionales en la guerra de Afganistán, una guerra moderna, lejana en el espacio, pero que involucra directa y dolorosamente a un gran número de familias italianas.

3. *Mio eroe*

Mio eroe nace del sentimiento de necesidad que siente el autor de hablar de la guerra tratando el tabú de la violencia como sistema y hacerlo abordando una guerra "que es nuestra, la que estamos teniendo ahora" (Musso, 2021, p. 6). Como apunta Musso (2021), en 1916, cuando se escribió el texto, el término "guerra" que se refería a la participación italiana en el conflicto de Afganistán no podía decirse, no era una palabra aceptable y políticamente correcta. Se dijo que los soldados habían muerto "en una misión". Sin embargo, en el momento de la publicación del libro *Mio eroe,* en 2021, con el anuncio de la retirada definitiva de las tropas de la OTAN de Afganistán, la palabra "guerra" ya había entrado en el lenguaje común, con todo su peso.

Como en la mayoría de los espectáculos del teatro narrativo, también en *Mio eroe* todos los hechos narrados hacen referencia a hechos que realmente sucedieron y a personas que realmente existieron. El autor observa que algunos personajes se adhieren al testimonio en el que se inspiran, otros se desvían completamente de él, otros son fruto del

encuentro entre la realidad y la construcción dramatúrgica (Musso, 2021, p. 6).

Mio eroe es un texto constituido por tres largos monólogos, en el que tres madres, interpretadas por la propia Giuliana Musso, muy diferentes entre sí en cuanto a experiencia personal, forma de reaccionar ante el duelo e intento de recrear un futuro ya comprometido y nada optimista, reconstruyen el acontecimiento de cómo se enteraron de la noticia de la muerte de sus hijos en Afganistán. A partir de ese momento, recuerdan el pasado en un intento de comprender qué pudo haberlos empujado a cada uno de ellos a emprender una misión durante la guerra en Afganistán, sabiendo que estaban arriesgando sus vidas. El denominador común de los tres jóvenes voluntarios fue ayudar a los más necesitados.

Desde un punto de vista dramatúrgico, *Mio eroe* es una pieza carente de retórica, que perfila las diferentes facetas de la psique de las tres madres retratadas sin intentar juzgar su dolor, sino siguiendo su destino individual paso a paso. Porque un dolor tan fuerte, imposible de imaginar y comprender si no lo has vivido en primera persona, puede contarse con esa distancia imaginativa que permite una representación plausible. Giuliana Musso caracteriza a cada madre con un tono de voz diferente, ritmos diferentes en la pronunciación de las líneas, expresiones faciales diferentes: la primera está resignada pero melancólica, la segunda es agresiva pero no menos sufriente, la última está entristecida pero finalmente consolada (porque, de las tres, ella es la única que tuvo la suerte de ver a su hijo regresar a casa).

El tema general es la guerra contemporánea y está inspirado en la biografía de algunos de los cincuenta y tres soldados italianos muertos en Afganistán durante la misión ISAF (2001-2014). Las madres son testigos de la vida de sus hijos con devoción, rediseñando su carácter, comportamiento e ideales. Construyen un altar de recuerdos personales, buscan palabras y gestos para dar sentido a su dolor inconsolable, pero también a la experiencia de la muerte en la guerra, en tiempos supuestamente pacíficos. Sin embargo, dentro de estas historias íntimas, a veces ligeras y a veces dramáticas, toma fuerza y se abre paso un discurso

ético y político que se encuentra también en las reflexiones de Simone Weil (2002) sobre la guerra, según la cual "la masacre es la opresión más radical, y los soldados no están expuestos a la muerte, sino que son enviados al matadero" (p. 3). De hecho, según la autora, de la misma manera que un sistema, una vez establecido, subsiste hasta que es derrocado, cualquier guerra debe ser considerada como un factor de reacción. En cuanto al alcance externo de tal guerra, está determinado por las relaciones políticas establecidas internamente: las armas empuñadas por un aparato estatal soberano no pueden traer libertad a nadie.

En *Mio eroe*, la voz estigmatizada de la madre en duelo, normalmente segregada en el espacio de los sentimientos, irrumpe, rompe estereotipos y plantea preguntas penetrantes sobre la lógica de la guerra, sobre el origen de la violencia como sistema de resolución de conflictos, sobre el mito del héroe y sobre el carácter sagrado de la vida humana. El dolor de las madres supera la retórica militarista que impide pensar en la guerra frente al ataúd cubierto por la tricolor, y se sumerge con la fuerza del sentimiento en una búsqueda más auténtica de la verdad. Sólo al final del monólogo quizás se hará visible, como una filigrana a contraluz, que la voz de las madres que lloran es la voz de la racionalidad humana. En una video-entrevista Musso (2017) comenta:

> Espero que al final de esta experiencia alguien pueda irse a casa con la idea de que precisamente porque habla de madres que lloran, de duelo, entiende que la inteligencia empática, la inteligencia de los sentimientos, es la verdadera inteligencia. Que si no partimos de ahí todo será una locura. Y por tanto el antídoto para la guerra, para la violencia sistémica, no es el amor, es la inteligencia. […] Sobre el tema de la guerra no he inventado nada. Lo que digo, lo que intento decir, lo han dicho todos los seres humanos desde siempre. Lo digo en el programa: "Nadie quiere la guerra". Le digo esto al público.

Mio eroe representa un ejemplo de cómo el teatro narrativo, a través de un minucioso y preciso trabajo de investigación testimonial, pretende cuestionar profundamente la vida civil y sacar a la superficie sus contradicciones a través del valor otorgado a las percepciones subjetivas. Desde el silencio, el dolor y el llanto de las madres, surge su falta de

voluntad para concebir un motivo para la muerte violenta de sus hijos y la conciencia de que “ninguna lógica de guerra es lógica, ninguna estrategia tiene sentido, ninguna retórica de beligerancia volverá a ser fiable” (Musso, 2021, p. 8).

4. ¿Pueden las historias cambiar la historia?

Como observa el sociólogo Stuart Hall (1988, p. 27), las formas en que se representan las cosas, los mecanismos y regímenes de representación en una cultura, desempeñan un papel constitutivo y no meramente reflexivo o retrospectivo. Confiando en este asunto, el papel desempeñado por este teatro de narración (dar voz y valor al dolor y a los traumas causados por la guerra, así como a los horrores vividos por los seres humanos que la han sufrido) puede ser una forma de contribuir a la construcción de un futuro más pacífico. Según Antonio Scurati (2006, p. 22), cuando se trata de historias de guerra, es muy sustancial la observación de Zygmunt Bauman (2001) según la cual “uno vive su vida como una narración aún por contar, pera la manera en que hay que tejer la narración que se espera que se cuente decide la técnica en la cual se hila la trama de la vida” (p. 18.)

En este sentido, las pequeñas y grandes historias de guerra llevadas a escena por el teatro narrativo pretenden contribuir a la creación de una nueva historia, alumbrada por las pequeñas historias que la componen y al mismo tiempo la desvelan y la construyen. A este propósito observa Marco Baliani (1994):

> No entiendo por qué la Historia no se enseña en nuestras escuelas de esta manera: de esta manera podríamos capturar los acontecimientos históricos no como pasajes trascendentales de grandes hazañas, sino como un movimiento concreto de hombres y mujeres, vidas vividas, acciones cotidianas, que construyen la Historia a partir de ser, ante todo, relatos. (p. 223)

Frente a estos relatos de vidas vividas, que quieren también hablarnos de la vida y de las contradicciones de nuestras sociedades, una precaución que debe tener el teatro narrativo es superar el riesgo de que la intención

antagónica o contrainformativa del teatro se desvanezca en una dimensión "consoladora" (Soriani, 2021, p. 3), ya que la audiencia de los narradores a menudo está alineada de antemano con las posiciones políticas e ideológicas transmitidas desde el escenario). Por el contrario, hace falta intentar dar vida a mecanismos representativos que no den respuestas, sino que abran la posibilidad de nuevas preguntas y puntos de vista, así como de nuevas y más auténticas reelaboraciones de la realidad.

Hoy podemos decir que el teatro narrativo en Italia se ha convertido en un poderoso medio para explorar y arrojar nueva luz sobre la memoria colectiva. La narración teatral se convierte en una experiencia colectiva en la que la historia no solo se cuenta sino que se vive, a través de la mediación de la voz y el cuerpo del actor. A través de significativas representaciones de la "segunda generación", el teatro narrativo sigue siendo un lugar de reflexión crítica sobre la historia y la guerra, un acto de memoria resistente que desafía el olvido y el discurso institucional para ofrecer una nueva visión del pasado y del presente con el objetivo de crear una mayor conciencia para cambiar el futuro.

Referencias

Arendt, H. (2019). *Vita cctiva*. Bompiani.

Baliani, M. (1991). *Pensieri di un raccontatore di storie*. Comune di Genova / Assessorato Istituzioni Scolastiche.

Baliani, M. (1994). Come gocce di una fiumana: Riflessioni su una esperienza di teatro della memoria. *Annali / Museo Storico Italiano Della Guerra*, (3), 221-229. https://heyjoe.fbk.eu/index.php/amusig/article/view/1693

Baliani, M. (2012). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Titivillus.

Baliani, M. (2017). *Ogni volta che si racconta una storia*. Laterza.

Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada.* Cátedra.

Benvenuti, G. (2009). A proposito del dibattito sulla narrazione della storia. *Intersezioni, 29*(1), 131-148. https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/02/47.pdf

Biagiarelli, R. (1998). *A come Srebreniča.* Exlibris20. https://www.exlibris20.it/wp-content/uploads/2017/06/TestoTeatrale_AcomeSrebrenica.pdf

Biagiarelli, R. (2023, 16 de dicembre). *Intervista a Roberta Biagiarelli* / Entrevistada por N. Arrigoni. Sipario. https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/15513-intervista-a-roberta-biagiarelli-di-nicola-arrigoni.html

Celestini, A. (2005). Dal racconto al racconto: Andata e ritorno / Entrevistada por Chiara Alessi. *L'almanacco*, (401).

Celestini, A. (2006). *Scemo di guerra: Il diario 2006-1944.* Einaudi.

Celestini, A. (2009). *Storie di uno scemo di guerra*. Einaudi.

Celestini, A. (2020). *Radio clandestina*. Einaudi.

Crisanti, F. (2018, 13 al 15 de setiembre). Teatro di narrazione tra romanzo e cinema: Dallo spazio fisico allo spazio scenico. *XXII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*. Bologna, Italia. https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura

De Certau, M. (2006). *La scrittura della storia*. Jaca Book.

Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi.* Bompiani.

Enia, D. (2003). Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di maggio '43. *Patalogo*, (26), 218-220.

Enia, D. (prólogo de Dante, E.). (2013). *Maggio '43*. Sellerio.

Hall, S. (1988). *New Ethnicities*. Ica Documents.

Farinelli, F. (2013). *La drammatizzazione della storia. Uno studio del secondo Novecento attraverso i racconti del teatro di narrazione.* [Tesis de doctorado, Università di Bologna]. AMSDottorato. Institucional Doctoral Theses Repository. http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/6166

Guccini, G. (2005). *La bottega dei narratori: Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Audino Editore.

Guzzetta, J. (2023). *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani.* Accademia University Press.

Ippaso, K. (2009). *Amleto a Gerusalemme.* Editoria & Spettacolo.

Jedlowski, P. (2000). *Storie comuni: La narrazione nella vita quotidiana*. Mondadori.

Maranesi, V. (2014). *Avanti sempre: Emozioni e ricordi della guerra di trincea, 1915-1918*. Il Mulino.

Massini, S. (2023, 31 de mayo). Stefano Massini: Il teatro della realtà / Entrevistado por A. Consagra. *I quaderni della Pergola*, 6-9. Fondazione Teatro della Toscana. https://www.teatrodellatoscana.it/media/pubblicazioni/quaderno-dove-eravamo-rimasti/6/

Musso, G. (2017, 17 de febrero). *Intervista a Guiliana Muso*. [Video]. Giuliana Musso, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lKopJP4Axvk

Musso, G. (2021). *Mio eroe*. Scalpendi.

Paolini, M. (2020). Introduzione. F. Marchiori, *Media, teatro, memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini* (pp. 6-10). Cue Press.

Perrotta, M. (2015). *Note di Regia.* Marioperrotta.com. https://www.marioperrotta.com/spettacoli/milite-ignoto/

Poli, M. (11 giugno 2015). La grande guerra nei dialetti dei soldati. Marioperrota.com. https://www.marioperrotta.com/rassegna-stampa/test/. (Crítica originariamente publicada en el *Corriere della Sera*).

Rastello, L. (1998). *La guerra in casa.* Einaudi.

Scurati, A. (2006). *La guerra come rappresentazione rassicurante*. En V. A. Mathieu (Ed.), *Conflitto e narrazione: Omero, i mass media e il racconto della guerra*. Il Mulino.

Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto: A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Marco Perrotta.* Zona.

Soriani, S. (2020, 1 de noviembre). La lingua del corpo: Il teatro di Davide Enia. *Zibaldone. Estudios Italianos, 8*(1-2), 154-171. https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/18511

Soriani, S. (2021, 1 de octubre). Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori. *Zibaldone. Estudios Italianos, 9*(1-2), 230-252. https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/20680

Todorov, T. (1995). *Le morali della storia*. Einaudi.

Viesti, N. (2015, 1 de julio). L'esperanto di guerra del milite ignoto. Marioperrota.com. https://www.marioperrotta.com/rassegna-stampa/test/. (Crítica originariamente publicada en *Hystrio*).

Weil, S. (2002, 11 de octubre). *Riflessioni sulla guerra*. In Quiete. Il sito di Gianfranco Bertagni. http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/weil/riflessioniguerra.pdf

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 94-120.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.055

Duelos migratorios como objetos de representación: las guerras no contadas

Migratory griefs as objects of representation: Untold wars

Sandra María Ortega Garzón
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
smortegag@udistrital.edu.co • orcid.org/0000-0001-8851-8346

Sandra Camacho López
Universidad de Antioquia, Colombia
sandra.camachol@udea.edu.co • orcid.org/0000-0001-8620-9371

Recibido: 17/11/2023. Aceptado: 18/03/2024.

Resumen

El fenómeno migratorio actual conlleva a diversas problemáticas que no solamente competen a las personas que deben migrar, sino que pueden comprometer a todo un país e incluso ir más allá de él, hasta convertirse, como lo hemos visto en las últimas décadas, en un fenómeno mundial. En este artículo, queremos abordar los textos dramatúrgicos *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, *Mapa* de Amaranta Osorio y *Silencios* de Camilo Vergara para analizar cómo se representan los procesos migratorios dentro de algunas dramaturgias colombianas, ahondando en aquellas imágenes poéticas que producen los espacios íntimos y colectivos en los personajes, y con ellos los motivos de la migración, los recorridos de los viajes y las transformaciones que van teniendo sus protagonistas, para develar a través de este análisis interpretativo nuevas formas de escritura en el teatro colombiano, que acuden y permiten comprender algunos planteamientos sobre el fenómeno de la migración que, como sociedad, vivimos en la actualidad.

Palabras clave: dramaturgia colombiana, migración, guerra, duelo migratorio, teatro

Abstract

The current migratory phenomenon leads to various problems that not only concern the people who must migrate, but can involve a whole country and go beyond it to become a global phenomenon. In this article, we want to approach the dramaturgical texts *Pies morenos sobre piedras de sal* by Ana María Vallejo, *Mapa* by Amaranta Osorio and

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

Silencios by Camilo Vergara to analyze how the migratory processes are represented within some Colombian dramaturgies, delving into those poetic images that produce intimate and collective spaces in the characters, and with them the motives of migration, the journeys and the transformations that their protagonists undergo, to unveil through this interpretative analysis new forms of writing in Colombian theater, which bring and allow us to understand some approaches to the phenomenon of migration that, as a society, we are currently experiencing.

Keywords: Colombian dramaturgies, migration, war, migratory grief, theater

> Cada hora, en algún lugar del mundo, una persona abandona todo lo que tiene para sobrevivir y con suerte, encontrar la libertad.
>
> Amaranta Osorio (2023, p. 22).

Introducción[1]

El mundo se enfrenta actualmente al mayor movimiento migratorio, por esto "el siglo XXI ha sido denominado como 'el siglo de las migraciones'" (Mardones, 2005, p. 3). Millones de personas se desplazan dentro y fuera de sus territorios nacionales. Una buena parte de ellas huye de la guerra y los conflictos armados alrededor del mundo, porque hoy la guerra es

> […] despojadora y lucrativa, sin principio y sin final, […] las guerras no son *libradas formalmente entre estados, aunque en éstas participen efectivos y corporaciones armadas estatales y no estatales* […] la guerra son facciones, bandos, maras, patotas, gangs, grupos tribales, mafias, mercenarios

1 Este artículo se escribe dentro contexto del proyecto de investigación Transforming Migrations by Arts (TransMigrArts) financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del AG Marie Sklodowska-Curie No. 101007587. Es producto de investigación del proyecto TransMigrArts inscrito también en la Oficina de Investigaciones ODI de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y del CODI de la Universidad de Antioquia.

> corporativos y fuerzas para-estatales y estatales de varios y tipos. (Segato, 2014, pp. 341-342)

En las guerras actuales no se lucha contra el poder armado del enemigo, sino contra la población civil, a la que se obliga a ayudar a quienes hacen de la guerra una forma de vida y obtienen de ella su patrimonio. Las economías de la guerra se caracterizan por la depredación, el robo, el trabajo esclavista y la imposición violenta; el interés ya no está en la batalla, en derrotar al enemigo sino en la masacre, la rapiña y el saqueo por la vía de la violencia excesiva (Münkler, 2005, p. 19). Por esto millones de individuos, familias e incluso poblaciones enteras se ven obligadas a abandonar sus lugares de origen para migrar a una tierra extraña, a la incertidumbre, a la desprotección, a habitar los lugares de la soledad, la ausencia y la exclusión. Sin embargo, el fenómeno de la migración conlleva diversas problemáticas que no solamente competen a las personas que deben migrar ni a una región determinada. La migración puede comprometer a todo un país e incluso ir más allá de él, hasta convertirse, como lo hemos visto en las últimas décadas, en un fenómeno mundial. No solo la guerra es la causa, también diversas formas de violencia: familiar, delincuencial, económica, política, sin olvidar los cambios climáticos, las dificultades de abastecimiento o la necesidad de encontrar mejores condiciones de vida. Esos factores han llevado a que en todas las partes del mundo las personas se vean empujadas a migrar a otros lugares, a países vecinos o lejanos.

Para el mundo, el problema de la migración se presenta como “un problema social, de barreras sociales, de ausencia de oportunidades, de persecución y de exclusión social” (Achotegui, 2012, p. 84). La mítica caída del muro de Berlín que nos brindó ese espíritu de libertad de tránsito y de reencuentro familiar y comunitario, es ahora solo eso: un mito. Hoy, al contrario, vemos cómo se construyen nuevos muros alrededor del mundo y cómo se refuerzan los existentes. Un estudio de la Universidad de Quebec arrojó que “hoy en día existen unos 70 muros” (Suárez, 2017, párr. 1.) de algún tipo para evitar el libre movimiento de personas. Y a pesar de que, en el año 2018, ciento cincuenta y dos países pertenecientes a la ONU (incluido Colombia) firman el Pacto Mundial para la Migración Segura,

Regular y Ordenada, en el cual se acuerda que los derechos fundamentales de las personas deben estar por encima de las situaciones administrativas, las políticas en torno a la migración y la acogida a los migrantes se entrecruzan con discusiones contradictorias o realidades difíciles, que llevan a una exclusión social estructural.

En muchos casos, los migrantes deben estar sometidos a ciertas leyes propias de los países o comunidades que los acogen, legislaciones que a veces son ambiguas, y que, si bien les permiten llegar a ciertos lugares, al mismo tiempo les obstaculizan quedarse, porque son extranjeros o porque el idioma y las costumbres propias del lugar de llegada dificultan la adaptación del migrante y la recepción de los lugareños. También es común que las circunstancias propias del lugar de llegada sean difíciles, incluso para los habitantes naturales de dichos territorios, como ha ocurrido en nuestro propio país, Colombia, con las personas desplazadas dentro del territorio nacional por el conflicto armado, o con migrantes extranjeros de Venezuela, Haití, Bangladesh y muchos otros países, cuyo número ha aumentado en los últimos años.

El pasado 9 de octubre de 2023, Caitlyn Yates y Juan Pappier, en su artículo "*Cómo el peligroso Tapón del Darién se convirtió en la encrucijada migratoria de las Américas"*, demuestran que, en la frontera entre Colombia y Panamá, a pesar de las peligrosas características de la zona, el Tapón del Darién se ha convertido en el principal paso entre el Sur y el Centro de América en los dos últimos años. En 2022 fueron 250.000 personas las que atravesaron esta "selva tropical de aproximadamente 26.000 kilómetros cuadrados" y durante los primeros ocho meses de este año (2023), van 500.000 personas (Yates y Pappier, 2023, párr. 1), convirtiéndose así en una de las principales vías de paso en el mundo. "Este intenso flujo migratorio, dice Ruiz Ruiz (2021), ratifica la perspectiva que muestra las migraciones contemporáneas como el producto de las disputas geopolíticas y económicas, donde la población inerme se ve obligada a huir para proteger la vida" (párr. 2), sin importar que no haya ninguna carretera que atraviese el camino por donde van, ni tampoco que no haya puentes ni servicios de telefonía móvil ni otras infraestructuras que faciliten la travesía (Yates y Pappier, 2023, párr. 1). Y quienes logran sobrevivir y llegar

a la anhelada frontera entre México y los Estados Unidos, una vez allí, también "deben enfrentar los innumerables actos de violencia de actores legales e ilegales que controlan una de las fronteras más vigiladas y militarizadas del mundo" (párr. 14). Por esta razón, "para muchos su sueño allí muere" (párr. 14). Es así como otro drama vivido a diario tiene que ver con "la mortalidad y desaparición de personas migrantes" (párr. 15).

Los desplazados transfronterizos se encuentran en un afuera político y jurídico que permite que estos sean tratados como "residuos humanos o seres humanos residuales" (Bauman, 2005, p. 17) y sean muchas veces los receptores de una imagen negativa, deformada y perversa en los medios de comunicación, lo que ahonda el problema de la exclusión social y crea en los recién llegados diferentes padecimientos psicológicos por el rechazo y las dificultades que enfrentan al momento de su arribo, entre ellos el duelo migratorio.

A partir de estos primeros elementos sobre la migración, queremos abordar el tema en los textos dramatúrgicos *Pies morenos sobre piedras de sal*[2], de Ana María Vallejo, *Mapa*[3] de Amaranta Osorio y *Silencios*[4] de Camilo Vergara, para analizar cómo se representan los procesos migratorios dentro de algunas dramaturgias colombianas. Para comenzar, se pueden tener en cuenta ciertos aspectos que, de una u otra manera, se encuentran en estas tres obras. Por una parte, los lugares de origen son esenciales, y de allí las razones, las expectativas, los ideales, las esperanzas con los cuales parten los personajes. Por otra, los lugares de llegada o los recorridos, las nostalgias, las incertidumbres, las realidades inesperadas, a menudo terribles, con las que se encuentran. Además, pretendemos ahondar en aquellas imágenes poéticas que producen esos espacios

2 *Pies morenos sobre piedras de sal* es un texto dramatúrgico y al mismo tiempo musical. La composición original es del músico argentino Federico Valdez. Esta obra obtuvo el Premio Iberescena-Ibermúsicas de 2016.

3 *Mapa* es una obra dramatúrgica que se realizó con apoyo del FONCA (sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales), a través del Programa Sistema Nacional de Creadores de Arte en la especialidad de Dramaturgia 2019-2022, en México.

4 *Silencios* fue ganadora del premio Reconocimiento de Dramaturgia Teatral del Ministerio de Cultura de Colombia, en 2020.

íntimos y concretos en los personajes, y con ellos, los motivos de la migración, los recorridos de los viajes y las transformaciones que van teniendo sus protagonistas durante ellos, para develar, a través de este análisis interpretativo, nuevas formas de escritura en el teatro colombiano.

Para ello, debemos acudir a algunos planteamientos que nos ayudan a comprender el fenómeno de la migración en relación a las obras mismas, a las vidas de los personajes y al momento histórico que vivimos. Uno de ellos es el del psiquiatra español Joseba Achotegui (2012) con su trabajo sobre el duelo migrante, en el que explica que "existirían hasta duelos en la migración en relación a: la familia, la lengua, la cultura, la tierra, el estatus social, el grupo de pertenencia y los riesgos físicos" (p. 85), todos ellos definidos claramente dentro del llamado "duelo migratorio", un estado psicológico complejo y que se puede agravar según las condiciones y problemáticas del inmigrado. Aun así, es necesario reconocer que no todas las experiencias son iguales y que la migración no siempre lleva a situaciones de duelos migratorios extremos, a los que denomina Achotegui "síndrome de Ulises" (p. 85). El duelo migratorio conlleva, por una parte, a la separación de su familia, de su casa, de su comunidad, su cultura, su lengua, su país, etc., y por otra, al esfuerzo que trae la adaptación a una nueva cultura (p. 85-86).

El otro referente es el del sociólogo argelino radicado en Francia, Abdelmalek Sayad (2010), con su concepto de la "doble ausencia" en el que plantea que "el inmigrado está 'condenado' a oscilar constantemente entre, por un lado, las preocupaciones de hoy y de aquí y, por otro lado, las esperanzas retrospectivas de ayer y de otras partes, expectativas escatológicas del fin de la inmigración" (p. 153), al tiempo que formula la idea del desplazamiento en dos sentidos, el físico o geográfico y el moral; a este último atañe el discurso del estar "fuera de lugar", del cuerpo extraño, social y estéticamente hablando.

Los síntomas de la guerra: representaciones de los desplazamientos fronterizos

En la obra *Silencios* de Camilo Vergara (2020) son claras esas consecuencias de la guerra que traspasan fronteras, ya que su protagonista Diego es un desplazado transfronterizo que tuvo que salir del país a causa de la persecución hecha a sus padres Eva y Marcos, dos activistas ambientales bogotanos que, abrumados por las llamadas amenazantes, las persecuciones, los arreglos funerarios con sus nombres y demás intimidaciones, planean huir hacia el extranjero y ya han comprado los tiquetes para ir a Berlín. Sin embargo, Eva no quiere irse del país a pesar del miedo y las amenazas de Carlos, un jefe paramilitar que está cumpliendo una sentencia en prisión, pero que sigue delinquiendo desde allí. Al parecer, Eva está en un estado depresivo fuerte, toma alcohol y ha descuidado su casa: "Lloro, hablo conmigo misma, pierdo la paciencia con los extraños. […] La casa, como nuestro matrimonio, se desmorona" (p. 39). Ella tiene miedo y sentimientos contradictorios ante la idea de abandonar el país y así lo expresa: "Odio lo que está sucediendo, odio este lugar, odio que nos amenacen, pero no me quiero ir a ningún lado […] Hoy había un Honda Civic viejo; sin placas, al frente de la casa" (pp. 22-23). Con esta descripción del vehículo, Eva entiende que la amenaza ha llegado a su puerta, sabe que necesita huir de esas fuerzas asesinas encarnadas en el paramilitar Carlos, quien dice ser un hombre de familia, de fe y de paz:

> Soy un hombre que quiere paz, pero no a cualquier precio. Lloro todos los días por mi país. Mi ética y moral no están de acuerdo con las masacres, pero dadas las condiciones de la guerra son inevitables. No odio a nadie, pero desprecio a los traidores. Creo en dios, pero dios también es un guerrero. […] Las guerrillas son objetivos militares. Quiero ver crecer a mi hija junto a mi esposa. La familia es lo único que importa. Soy un hombre espiritual. (p. 27)

Aun así, conociendo la verdadera cara de este hombre de la guerra, que ordena sobre la vida de los que considera sus enemigos, la pareja intenta jugar una última carta: Marcos concierta una cita con Carlos para pedirle que perdone sus vidas y los deje quedarse en el país. Pretende explicarle que ellos solo son líderes ambientalistas, que protegen el medio ambiente,

que no tienen nada que ver con la política o con la guerrilla. Pero a pesar de todos los argumentos, durante la entrevista, Carlos se expresa como amo y señor de la guerra diciendo solo estas pocas palabras: "ya hay una orden" (p. 86). Así que la pareja de ambientalistas es baleada en la puerta de su hogar por un sicario en moto[5]. El presentimiento que Eva ha tenido en la escena cinco, cuando dice que tiene miedo a las motos porque los sicarios andan en ellas, se cumple; la orden en su contra se hace efectiva. Solo su hijo Diego, de nueve años, queda vivo para convertirse en un migrante en Berlín. Y si bien, en el texto dramatúrgico no es explicito cómo el niño logra salir de su país y llega a Europa, la obra muestra que el Diego adulto, un director de teatro, se ha adaptado a esa cultura que le acogió y le vio crecer desde hace varios años, pero que, desde allí, intenta responder, a través de una obra de teatro documental que está creando, las preguntas que tiene por su país perdido en su memoria, pero del que conserva solo la violencia y la muerte. Sin embargo y al mismo tiempo, aunque en Berlín el ambiente es distinto en la actualidad, logra percibirse, especialmente a través de las fotografías que hacen parte de su obra y que muestran algunos edificios de Berlín, esa historia tumultuosa que dividió a la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial y la posterior reunificación de Alemania del Este (República Democrática Alemana) y Alemania del Oeste (República Federal Alemana), trayendo como imagen simbólica el edificio de la Clínica de la Charité[6] y una fotografía en la que se percibe desde arriba una parte de la cúpula del Reichtag, por ejemplo.

En la obra *Mapa* de Amaranta Osorio (2023), a través de diferentes historias (o cuadros) que son entrelazadas por personajes que han tenido que vivir el desplazamiento forzado y/o la migración en diferentes lugares del mundo, está la historia de Luz, una mujer colombiana a quien le desaparecieron el marido y la sacaron de sus tierras. Ella denuncia este

5 En Colombia, durante los años ochenta y noventa, gran parte del sicariato del país se efectuaba por hombres, jóvenes en su mayoría, que se movilizaban en motocicletas.

6 Esta clínica, durante la división entre las dos Alemanias, quedó uno de sus muros colindando con el muro de Berlín y del lado de la República Democrática Alemana. En la reunificación en 1990, se convirtió en uno de los hospitales universitarios más grandes e importantes del mundo.

desplazamiento forzado y el crimen ante las autoridades corruptas, que no le prestan atención, a pesar de que su propio hijo es un militar. En este cuadro, se narra la violencia del desplazamiento por un grupo armado, al que no se logra identificar con seguridad (tal vez paramilitares, tal vez guerrilleros). La protagonista describe cómo el pueblo está lleno de hombres armados, cómo ella es amenazada con metralleta y sacada violentamente de su casa, por eso huye hacia la capital, Bogotá, en donde solicita a la justicia ser reconocida como desplazada por la violencia para obtener los beneficios y la reparación que ofrece el gobierno, pero allí le responden que el proceso se demora mucho tiempo, que quizá un año o más, y ella queda a la deriva en esa gran ciudad, sin un techo, sin recursos y sin la protección del Estado. Finalmente, después de un tiempo, vemos cómo a esta mujer se le unen otras mujeres que conforman un comité de grupos indígenas. Luz se posiciona como una lideresa social y decide denunciar los abusos:

> *Luz se acerca a un micrófono*.
>
> LUZ: Me dejaron sin casa, sin familia… ¿y ahora quieren dejarme sin tierra?
>
> Ni un asesinato más, ni un atentado más.
>
> No pueden seguir matando a nuestros líderes.
>
> Nosotros sólo defendemos la tierra porque es nuestra madre. Porque sus ríos son de todos.
>
> Y las plantas crean el aire. Tenemos que cuidar a… (pág. 11)

La decisión que le cuesta caro, pues mientras hace su discurso en plena plaza pública es asesinada a balazos. Este suceso puede identificarse también con la muerte violenta de los padres de Diego en la obra *Silencios*. en esta última Eva y Marcos son reconocidos líderes que trabajan por la comunidad en la región del Sumapaz a través de una ONG que han creado, luchan por la defensa del parque natural del páramo y sus recursos naturales, tal como lo expresa Marcos en una entrevista:

> ¿Por qué la oposición a las empresas extranjeras? ¿Por qué la oposición al progreso de este país? No estoy en contra del "progreso", mi trabajo es defender a las comunidades y sus recursos naturales.

> ¿Quién está destruyendo los recursos naturales? Una empresa canadiense de carbón planea realizar exploraciones en el Sumapaz. Es ilegal realizar exploraciones mineras en un parque natural. Es imposible hacer exploraciones mineras en un parque natural. (Vergara, 2020, p. 77)

Para Diego, la historia de sus padres es a la vez dolorosa e inexplicable. Por esa razón, como hijo de Eva y de Marcos, reconoce como peligroso su trabajo y les reclama, ya muertos, por qué no fueron unos padres normales en lugar de "ponerse en la boca del león": "aquí la gente muere todos los días a causa del activismo" (p. 80), dice en uno de sus textos cuando su protagonista viaja a Colombia.

Respecto a este peligro de trabajar en pro de la comunidad en Colombia, Amaranta Osorio en su obra *Mapa,* al final del cuadro titulado "Luz", brinda información a modo de escrito documental sobre el problema de los asesinatos de líderes y personas defensoras de derechos humanos en Colombia, esto a través de una acotación en la que propone una proyección o voz en *off* en la que muestra las cifras de los asesinatos de campesinos, indígenas, civiles, líderes comunitarios, sindicalistas de las comunidades afro, ambientalistas, entre otros, después del acuerdo de paz que se dio en 2016 y hasta el 2020. Según el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2023) desde el 24 de noviembre de 2016 al 31 de marzo del 2023 asciende a 1459 asesinatos cometidos hacia líderes y lideresas y defensores de derechos humanos, muertes que siguen estando ligadas a la defensa del territorio, del medio ambiente, a la oposición a megaproyectos mineros y de otras órdenes, a la denuncia de grupos armados ilegales y a la implementación del acuerdo de paz (p. 11).

Por otra parte, ampliando el panorama de la guerra a otros contextos, Osorio plantea en *Mapa* una cartografía de la migración en la que, a través de sus protagonistas, se recorren diversos territorios y conflictos en el mundo a partir de las historias de sus personajes forzados a huir por la violencia. Los diferentes escenarios nos conducen hacia diferentes mecanismos de violencia y de guerra, como la que ocurre entre Etiopía y Eritrea (1998-2000) en el cuadro llamado *Malaika*. Allí, una mujer etíope que tiene como profesión la botánica, y que, como los personajes anteriores, estaba luchando por los bosques en su país, es amenazada y

debe huir después de que una bomba explota en el lugar donde ella iba a ser premiada por el éxito en sus estudios. Ella debe hacer un largo viaje de Etiopía a Kenia, de ahí a Indonesia y desde allí viaja en una patera hacia Australia, bajo condiciones muy difíciles, con hambre, sed, hacinamiento, precariedad, temiendo naufragar en cualquier momento y con la esperanza de hallar una vida mejor lejos de la guerra:

> Quiero pensar que llegaré.
> Sí llegaré.
> Llegaremos.
> Y nos darán la bienvenida.
> Nos darán Asilo.
> Confío en que sobreviviré. (Osorio, 2023, p. 56)

Malaika llega finalmente a Australia, sobrevive para darse cuenta de que sus esperanzas de bienvenida chocan de frente con la realidad. Al llegar al campo de refugiados de Naru, su vida es más precaria aún, su existencia no tiene un lugar jurídico ni político, está en un estado de indefensión, en una exclusión que se da por cuenta de un proceso que crea "una multitud de 'vidas invivibles' cuyo estatus político y legal se encuentra suspendido" (Butler, 2006, p. 17). Allí sus derechos no existen: "ayer un guardia me impidió ir al baño. Me dijo que, si le chupaba la polla me dejaría ducharme. […] Un hombre se cortó la cara con un trozo de plástico. Una niña escribió en un papel "quiero morir" (p. 58). Las autoridades se muestran insensibles al dolor que padecen los personajes y aquí parece válida la pregunta que hace el personaje Sarah, una estudiante de geografía francesa que intenta hacer un mapa de los campos de refugiados: "¿esto mismo sería lo que pasó en los campos de concentración?" (p. 62). Es interesante esta analogía que hace Sarah entre estos dos campos, pues finalmente es eso lo que pasa en ellos, hay una suspensión de la vida, aparece un "estado de excepción" (Agamben, 2006), un espacio-mundo donde los individuos allí confinados solo tienen la opción de sobrevivir:

> El dolor.
> La sangre.
> Me imagino que a ti también…
> […]

Yo no quiero Volver ahí.
Por nada del mundo quiero volver.
En ese campo…
Dejas de ser persona.
Para sobrevivir…
Cualquier cosa. (Osorio, 2023, p. 59)

A través de las palabras de Malaika, es clara la deshumanización presente en el campo de refugiados. Ella, que ha salido huyendo de la guerra, se encuentra de pronto luchando nuevamente por su supervivencia, por permanecer cuerda, por no caer en la depresión o la desesperanza y no acudir a medidas desesperadas como en el caso de su compañera Kande, que se prende fuego, o en el cuadro de Najma, una inmigrante magrebí que decide lanzarse al acantilado en la playa de Tarajar en Ceuta, España. En lo sueños de Malaika, amante de las semillas y los bosques, esta tierra ha dejado de ser un posible "sembradío hermoso y pródigo para convertirse en una tierra sembrada de tristeza, llanto y melancolía, y un bosque lleno de peligros" (Ortega Garzón, 2021, p. 95).

Pero a pesar de ver la destrucción del mundo, Malaika es la representación de la vida en medio de la muerte. Ella, como una planta a la que le han arrancado sus raíces, lucha por cuidar sus semillas y abonarlas a pesar de los territorios secos, infértiles y destrozados por las guerras y las violencias que ha debido recorrer para salvar su vida. A pesar de habérsele arrancado sus raíces, ella debe encontrar en su propio cuerpo y en su ser interior el lugar en el que puede plantarse a sí misma con sus propias semillas para "ganarse el derecho a soñar" (Ortega Garzón, 2021, p. 62): "Donde siembro es mi hogar. / Donde me paro, es mi tierra. / Este es mi jardín de libertad" (Osorio, 2023, p. 62).

En los anteriores casos, es la guerra la que pone en peligro las vidas de los personajes obligándolos a migrar. Ahora bien, en la obra *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo (2018) no se habla específicamente de la guerra. Sin embargo, gracias a diferentes indicios, podemos darnos cuenta de que hay una violencia que atraviesa la obra y que podemos leer como consecuencia del conflicto armado colombiano y del abandono político y jurídico de sus territorios. Esto lo podemos ver a

través de Él, uno de los protagonistas, que vive desde hace muchos años en París y se encuentra en crisis existencial y crisis con su pareja, con la que aún no ha podido tener un hijo, así que decide viajar a su país de origen, Colombia, para recorrer La Guajira en bicicleta, un lugar aislado y desértico al norte del país, y una vez allí desaparece. Este desaparecido, nos remite a los desaparecidos en la historia colombiana y nos dibuja al territorio de la Guajira como un lugar de peligro. Además, como indicio de dicha violencia el personaje Voz (que funge el rol de director-creador de los sucesos dramáticos de la obra) nos presenta a Él como un personaje que nació de una noticia real de la prensa nacional: "un ciclista *extranjero* que buscaba atravesar Colombia para cumplir con una meta personal y que fue encontrado asesinado en algún rastrojo cercano a Cartagena" (p. 48).

Es así como el drama personal del protagonista se entrecruza con el drama social de un país, pues en su viaje Él desaparece en extrañas circunstancias y nadie sabe qué le ha sucedido, solo la mujer wayúu atina a decir que ella "vio" al "arijuna triste" llorando y que ya cansado ha de haberse ido a "dormir entre las flores que ayudan a soñar" (p. 78), lo que se puede interpretar como una muerte, como muchas en Colombia. En palabras de Voz, un desaparecido más, extranjero en su propia tierra: "Suceso dramático y ya olvidado el del ciclista solitario y su extraño viaje hacia la muerte por el desierto colombiano" (p. 48)

Pero este no es el único indicio de la incesante violencia en la región, ni de quienes, por razones diversas, llegan allí, pues el personaje Voz nos trae las imágenes de la guerra, la violencia y el desamparo jurídico:

> Y caminan por esas tierras resecas otras gentes. Durante un tiempo se veía llegar, en lugares muy distantes unos de otros, a una muchacha wayúu, muda o loca. Tal vez víctima de una violencia atroz no nombrada, sombra errante por los caminos del desierto, quizá la madre de un niño muerto, una criatura sin historia alguna, o tal vez un fantasma de Bahía Portete. Un caserío de la Alta Guajira que también fue noticia, la mayoría de sus habitantes fueron masacrados en abril del 2004, esos humildes ranchos abandonados son ahora ruinas movidas por el viento intenso de la región. (p. 48)

La imagen de la joven indígena wayúu, loca, sin historia ni familia, sin lenguaje, que viste un vestido occidental viejo y que vaga descalza, permanece con constancia en toda la obra. Su errancia por los caminos polvorientos de la Guajira buscando sobrevivir con las sobras de los viajeros, permite ver esa ruina, ese vacío del desierto y de las almas de los personajes. La Muchacha y Él son almas que van errantes por la vida, pero que parecieran más muertos que vivos. Mientras Él es solo "una sombra que pedalea bajo el ardiente sol" (p. 12), ella es un fantasma de Bahía Portete. Sus existencias vacías son de alguna manera consecuencias de la guerra. En especial ella, La Muchacha, quien parece ser la representación de una víctima directa de la guerra que llegó a Bahía Portete en el 2004 obligando a seiscientos indígenas wayúu a migrar forzadamente de la Alta Guajira. Allí, fuerzas paramilitares saquearon el pueblo, quemaron casas, ejercieron tortura física y sexual para expulsar a esta etnia (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

Otra imagen que nos muestra la violencia es la de una niña perdida de seis o siete años, casi desnuda, que llora y salta tratando de evitar el dolor que le causa el asfalto caliente y que trae consigo el indicio irrefutable de una violación: "una mancha roja sobre sus calzoncitos amarillos" (Vallejo, 2018, p. 42). El color rojo de la sangre como símbolo de la agresión en esta imagen se une con la imagen de violación de una mujer llamada Manuelita en la obra *Mapa*, en la que la víctima está tirada en el suelo y con las piernas llenas de sangre después de la incursión de actores armados en su pueblo. Esta imagen de violencia sexual nos habla precisamente de esta práctica como arma de guerra, como forma de tortura y degradación del ser humano en contextos de conflicto donde se busca someter al otro.

Por último, en la obra de Vallejo, Voz expresa también que aún los personajes tienen mucho por decir acerca de la violencia vivida en el país: "La perdición, el naufragio, los asesinatos, la sal de Manaure, las minas de carbón, las empresas extranjeras, la desaparición del hombre. Colombia, ese enredo, el tráfico mayor de los grandes emporios pudriendo hasta el más mínimo gesto" (p. 62).

Este hilo de hechos, espacios y sucesos, se refiere a una serie de elementos que nos hablan precisamente de esa imagen de país como una tierra de nadie, donde el Estado ha dejado de ejercer su soberanía y ha abandonado a sus habitantes: las salinas de Manaure disputadas por la etnia wayúu, que ha solicitado participar de la explotación de la sal, y que el gobierno ha decidido dar a empresas extranjeras; la existencia de carteles de transporte; las minas de carbón del Cerrejón con una problemática similar, donde la explotación llevada a cabo también por empresas foráneas tiene a cuestas una historia de desplazamientos forzados, violencia contra la comunidad wayúu y crímenes contra el medio ambiente; la violencia rampante que se ha venido paseando por ese territorio olvidado.

El duelo migratorio o el sufrimiento de Ulises

El síndrome de Ulises, según el psiquiatra y profesor de la Universidad de Barcelona Joseba Achotegui (2008, 2022), se refiere al padecimiento extremo que viven las personas en sus duelos migratorios debido a la pérdida de la familia, del contacto con su comunidad, de su cultura, de su tierra, de su lengua, de su estatus social y que, además, deben luchar por su sobrevivencia a nivel de la alimentación, de la vivienda, experimentando también el miedo a la agresión física en el caso de los migrantes que hacen sus viajes en estados de vulnerabilidad. “El duelo se puede conceptualizar como ‘el proceso de reestructuración de la personalidad que tiene lugar cuando hay una separación o una pérdida de algo que es significativo para el sujeto’ […]” (Achotegui, 2022, p. 40). Las pérdidas son vividas de manera diferente por cada persona. Para el caso de los migrantes forzados, es decir, aquellos que deben huir rápidamente de sus lugares de origen para poder conservar sus vidas, sus pérdidas son experimentadas de manera confusa y en un alto nivel de estrés, de ansiedad; por lo tanto, sus duelos son “prolongados e intensos” (p. 16).

Estos procesos de duelo generan la sintomatología que construye el “síndrome de Ulises”. Para Achotegui, este concepto parte del héroe griego de *La Odisea* que vivió miles de aventuras, peligros e inimaginables

adversidades en sus viajes de ida y de regreso a Ítaca. Es el héroe que encarna la vivencia del foráneo y el sufrimiento del migrante, pues como lo dice el canto XIII, "lloraba por su tierra patria" y suspiraba mucho por ella. Este sufrimiento del duelo migrante, que ha estudiado Achotegui, se percibe en las obras que estamos tratando a través de diferentes fenómenos.

El primero es el problema de la identidad: ¿quién eres, quién debes de dejar ser o quién debes ser para sobrevivir o para ser aceptado en la nueva tierra? Esos son los interrogantes que forman parte de estos estados de confusión que viven los migrantes en estado de ilegalidad o que esperan el estatus de asilo en el país de llegada: "el tener que esconderse, hacerse invisibles, para no ser retenidos, repatriados" (Achotegui, 2008, p. 21) o negar sus nombres como parte de esa estrategia de invisibilidad, así como lo hizo Ulises, quien para engañar a Polifemo y poder huir dice en el canto IX: "mi nombre es nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos", asociación que hace Achotegui para explicar esa necesidad de ocultar su propia identidad que luego lleva a estados confusionales en los migrantes (p. 16).

En las obras podemos apreciar diferentes procesos de duelo, por ejemplo, en relación con la identidad aún después de mucho tiempo de haber migrado, incluso después de haberse "integrado" a la nueva sociedad. Este es el caso de la obra *Pies morenos sobre piedras de sal* de Ana María Vallejo, en donde Él, como ya se dijo antes, emprende un viaje a su país de procedencia, Colombia, se empeña en retornar para recorrer el desierto de la Guajira como una necesidad de encontrar sentido a su existencia, a su vida y a lo que le está pasando allá, al otro lado del mundo donde se ha instalado, de encontrarse a sí mismo de nuevo. Porque, si bien La Guajira es una región desértica, en donde ni siquiera hay agua y reinan la desolación, la violencia y el abandono, también es un lugar atractivo, no solamente para las grandes multinacionales que explotan sal y carbón, y para los narcotraficantes que generan grupos armados ilegales, sino también para aquellos que quieren encontrar todo tipo de paisajes maravillosos y de experiencias enigmáticas con la comunidad indígena wayúu, que ha conservado su lengua, sus costumbres, y cuyas mujeres,

como dice Él, tejen sus mochilas con figuras y colores ancestrales: “Parece que durante horas las mujeres tejen y recitan para sus nietos el nombre de todos esos familiares ya desaparecidos, así les enseñan quiénes son” (p. 44).

Quizás Él quiere responder con su viaje preguntas como “¿quién soy? ¿de dónde vengo?” La Guajira puede ser una posibilidad de confirmar su propia desolación o encontrar algún sentido al vacío en su existencia y, precisamente, Ana María Vallejo (2021), la autora, se preguntaba mientras realizaba la escritura de esta obra “¿cómo hacer que ese espacio de sensaciones y experiencias” que es el desierto de La Guajira sirviera como una posibilidad de convertirlo en “un espacio poético que funcione como metáfora de los desiertos interiores del ser” (p. 13). En Francia, quizás Él se siente desértico a pesar de vivir en la ciudad “luz”. Él tiene un sentido crítico de los migrantes que llegan a ese país a convertirse en “franceses”, entre ellos su propia familia.

Este tipo de personajes luchan por encajar, por adquirir esa apariencia del lugar en el que se encuentran, pero finalmente se quedan vacíos afectivamente, viven el duelo por los vínculos con su comunidad de origen, porque una vez retornan a estar consigo mismos, a esa “soledad forzada” (Achotegui, 2008, p. 17), se enfrentan a ese sufrimiento de aquello que abandonaron o de aquello de lo que se avergüenzan por miedo a ser juzgados de su cultura, de su país; sienten esa especie de sentido de traición que no pueden superar. Aquello que ocultan se vuelve pesado para sus almas y se convertirá en “una impotencia común, un acuerdo de dolor. Solo ahí seremos comunidad, en ese dolor” (Vallejo, 2015, p. 58). Esta ambigüedad, esa existencia vacía, llena de melancolía por estar entre dos países, dos tiempos, dos condiciones, hace evidente esa “doble ausencia” (Sayad, 2010).

En ese sentido, A. M. Vallejo en su obra, con el personaje de Él, toca un tema que es muy sensible dentro de los procesos migratorios: el del retorno:

> El retorno –en su acepción más simple, como movilidad geográfica– es el desplazamiento que se produce desde un lugar al que uno se ha desplazado

> en algún momento hasta el punto en el cual partió. Es decir, regresar al lugar de partida después de haberse alejado de él […]. El retorno sería como un deshacer lo andado y volver sus cosas al estado inicial. (Rodríguez Quiñones, 2010, p. 20)

Sin embargo, el que regresa, y eso lo vemos en *Pies morenos sobre piedras de sal*, nunca volverá a su mismo lugar de origen. De ese lugar de La Guajira, solo queda una postal que precisamente hace alusión al título de la obra: "VOZ: […] ELLA le pasa a su AMANTE una postal. / EL AMANTE: Sorprendente contraste el de los pies morenos caminando sobre piedras de sal" (Vallejo, 2015, p. 64).

Pero adentrarse en la realidad de una imagen, es adentrarse, en el caso de Colombia, en una realidad dolorosa y de destrucción por la violencia. Los migrantes allí, solos, pueden perderse sin poder jamás reencontrarse. Para Él, como para todo aquel que ha partido de su lugar de origen y deciden un día regresar, es como llegar a algo nuevo. Como dice González Rivera (2018), "muchos no regresarán. No es extraño cultivar la añoranza y reescribir los territorios desde fuera. Los inmigrantes arriesgan su identidad al marcharse y a veces la pierden" (p. 86)

En la obra de Vallejo, Él desaparece y aunque su esposa francesa va a buscarlo, jamás lo encontrará. La Guajira y su esposo se convierten para Ella en una suerte de espejismos en medio del desierto. Un desierto que para Ella resulta también un viaje a ninguna parte y, sin embargo, un recorrido hacia la incertidumbre, la angustia y la desesperanza, un viaje hacia sí misma confrontándose con la realidad de la pérdida:

En su introducción a la obra, Jambrina y Serban dicen: "Es una temporalidad y una espacialidad múltiples propias del viaje que se le ofrece al espectador. Para Ella un viaje que le lleva al duelo amoroso y abre la vía a otra vida" (Vallejo, 2018, Introducción, p. 25; traducción nuestra).

En la obra *Silencios* de Camilo Vergara, Diego, el protagonista, también padece ese vacío, esa doble ausencia. Él es un director de teatro que está creando una obra sobre la vida de sus padres a partir de lo poco que conoce de ellos, que fueron dos ambientalistas amenazados por el paramilitarismo, querían exiliarse en Berlín y fueron asesinados, dejándolo

huérfano. Diego tiene sentimientos contradictorios: le gusta el lugar donde vive, pero no le importaría salir de allí, no tiene mayor apego hacia él, siente rencor hacia su lugar de origen, pero aun así quiere saber de él, develar su propia historia, la de sus padres y con ello llenar ese vacío, esa "doble ausencia" que lo habita. Desea a través de su obra recuperar su propia historia, su identidad, esa memoria que le fue arrancada o que perdió al partir hacia una tierra que no era la suya, memoria que desconoce, que quiere recuperar y que al mismo tiempo teme conocer: "¿Cómo sé si mis recuerdos son verdaderos? No sé si elijo la belleza sobre la verdad ... o el terror" (Vergara, 2020, p. 21). La melancolía de Diego, ese vacío del alma del personaje, se refuerza en la obra gracias a la propuesta de dramaturgia visual que propone Vergara en una serie de fotografías que señalan ese estado de ánimo: edificios y calles frías de invierno en Berlín, mañanas lluviosas, tumbas, las casas antiguas en Bogotá, el páramo de Sumapaz. Fotos que a su vez aluden a esa doble ausencia, ese ir y venir del personaje entre un lugar y otro, una cultura y otra, esa existencia "entre-medio" (Bhabha, 2018, p. 96).

Diego siente admiración hacia su padre y rabia hacia su madre, pero no quiere develar por qué la ve a ella de manera diferente. De todos modos, también siente rabia hacia la profesión de sus padres y no entiende por qué insistieron en ella arriesgando sus propias vidas. Sabe que debe enfrentar esos sentimientos, escarbar en el pasado para salir de ese estado, pero tiene miedo. Por su parte, Ida, la psicoanalista de la obra, que ha estudiado el duelo, trata de explicarle que "las personas pasan por una serie de episodios llamados 'oscilaciones'. Reflejadas en sensaciones de tristeza, ira, anhelo y resignación" (Vergara, 2020, p. 20). Quizás él está pasando por ellas mientras intenta recrear su propia historia, reconocer quién es. Este duelo de Diego parece encontrarse con el duelo migratorio de Él en la obra de Vallejo: ambos sufren la pérdida, el vacío que quiere llenarse, el no saber, el querer descubrir un "algo" que dé sentido a sus vidas, el querer encontrar esa identidad que han perdido entre un país y otro.

En Él es claro el sufrimiento. Lo expresa a través del llanto (es el llanto del Ulises). En la obra se refieren a él como el "arijuna triste" que la mujer

wayúu vio llorando en medio de la soledad del desierto. Lo curioso es que ese llanto es el llanto del retorno. Su duelo migrante se agudizó al llegar a su país de origen. Su profunda tristeza y el llanto son la expresión del "sentimiento de fracaso, de indefensión aprendida, de desistimiento ante los duelos extremos a los que debe hacer frente el inmigrante" (Achotegui, 2008, p. 19), síntomas de esa doble ausencia, del estado de no saberse de ninguna parte, porque una vez que se emigra nunca se podrá volver al lugar de origen porque este habrá cambiado lo suficiente para no ser reconocido. La persona también habrá cambiado. Por tanto, ese sentimiento de fracaso que siente Él al querer encontrar eso que ha perdido, lo propio, lo anhelado, no se resuelve. Como dice Achotegui (2022):

> Marchar a otro lugar, especialmente la emigración, marchar a vivir más allá del ambiente familiar, supondría el máximo desarrollo de ese proceso de emancipación. Ser capaz de hallar un nuevo hábitat, un nuevo medio, es el máximo exponente de autonomía personal. (p. 162-163).

Sin embargo, para Él, en medio de una violencia inesperada en la que se ha sumergido su país, su anhelada autonomía y emancipación quedan truncadas. Él y su proyecto de reconocerse fracasan, el retorno a su patria es tan desafortunado como el de Ulises a "Ítaca". La patria de sus recuerdos no es la misma a la que llega y lo que le esperaba a Él era la muerte, no solo física, sino también la muerte de la memoria ancestral de su país: "ÉI: Yo no pienso en eso que ellos llaman "sus muertos", no siento que ningún muerto sea 'mi muerto', ni que yo sea la continuación viva de ningún linaje" (Vallejo, 2018, p. 44).

El anhelo de sembrar comunidad y el tiempo

La doble ausencia del inmigrante empieza por aquella ilusión que se construye sobre el bienestar futuro en una nueva tierra, la idea de felicidad, anhelo que pronto se convierte en duelo al darse cuenta de todo lo que enfrentará al llegar a esa tierra desconocida. En la obra *Mapa* de Amaranta Osorio (2023) el anhelo del migrante aparece a través de las

imágenes poéticas de la semilla y la raíz. Por ejemplo, en el cuadro *Malaika*, ella nos habla de su deseo de encontrar una tierra para sí:

> Mi madre me abrazó muy fuerte y me dio unas semillas.
> Me contó que su bisabuela fue esclava y que escondía las semillas en sus trenzas.
> Las semillas eran su patrimonio.
> Si una esclava lograba huir, podía sembrarlas y cultivar la tierra.
> En los tiempos de mi bisabuela, se creía que donde las mujeres sembraban, era su hogar. Donde estaban paradas, era su tierra.
> Yo tengo mis semillas, sólo me hace falta un poco de tierra. (p. 55)

Ella, como su abuela, lleva consigo, como único bien, escondidas entre las trenzas, semillas de su país para poder echar raíces en el nuevo lugar donde piensa radicarse. Ella lleva una parte vital de su existencia, con la ilusión de encontrar un lugar al cual poder llamar hogar. Es el sueño del arraigo, de hacer suya esa tierra desconocida, de conquistarla. No obstante, después de estar un tiempo en la patera, esa ilusión empieza a convertirse en melancolía, en duelo. Ella empieza a sentir añoranza por lo que dejó atrás: "Avanzamos / Siento que… / Me falta un pedazo / Mi raíz" (p. 56).

Ese pedazo que le hace falta a Malaika se refiere a ese sentimiento de "desarraigo como proceso de extracción de la raíz que mantenía el sentido de pertenencia a un lugar, a una situación, a una relación" (Camacho, 2014, p. 10), la pérdida de su familia, de su comunidad, de su amada tierra, de todo aquello que considera propio o de lo que se considera parte. Algo similar ocurre con Mishaal, quien salió huyendo de Siria porque allí es castigado con prisión, con torturas e incluso con el asesinato a los homosexuales. Por ello emprende un largo viaje pasando por Beirut, Estambul y atraviesa el mar en una patera para llegar a Grecia. Él sueña durante el viaje con la idea de empezar en otra parte, de "sembrar una nueva vida": "Siempre se puede sembrar. / En cualquier tierra, / se puede sembrar. / Debemos tener fe" (p. 56). Incluso ya en el centro de refugiados en Mytiline, pide semillas para ocupar su eterno tiempo de detención, para poder sobrellevar la vida allí. Mientras espera, consigue trabajar en el huerto y eso le da esperanza. No puede comprender "cómo algo tan

insignificante como una flor, pude dar tanta alegría" (p. 46). El tiempo se convierte en un factor importante para que el duelo se haga más vivo, para que los anhelos pierdan su fuerza generadora y la realidad, el hambre, la sed y demás sufrimientos encuentren un lugar donde permanecer, poniéndose cómodos entre los sueños y las metas del migrante. Esto es lo que sucede con Mishaal no solo en el campo de refugiados sino antes y durante su viaje en la patera, cuando siente que el tiempo que pasa es eterno: "Quinientas nubes, treinta pájaros, dos mariposas. Siete días. / Tengo hambre". (p. 43)

En la poética del viaje también aparece esa construcción del vacío que conlleva el duelo: la ausencia, el paso del tiempo como algo infinito, la idea del tránsito como algo eterno, que van a permanecer en la mente del migrante aun cuando llegue a su destino:

> Desde la barca sólo se veía el mar.
> Interminable, infinito.
> Era tan impresionante.
> Tanta agua y tanta sed.
> […]
> Ahí, el tiempo parecía detenido.
> El cielo y el mar cambiaban.
> Pero solo había cielo y mar.
> Y cada minuto parecía una hora. (pp. 16-17).

La cualidad de ese tiempo que se vuelve eterno, estancado, tanto en su travesía como durante su estancia en los campos de refugiados, es una percepción del migrante que deposita todas sus esperanzas de futuro en el viaje y en su anhelo de "echar raíces" en otro lugar del mundo, que encuentra que esa idealización de la nueva tierra se desvanece y la concreción de sus proyectos se encuentra más lejos cada vez. Entonces se da cuenta que la incertidumbre es el único pan que encuentra en la mesa cada día, porque su "futuro se hace nube entre las manos": "¿Cuán grande tiene que ser el horror que vives, para arriesgar tu vida a cambio de un poco de esperanza?" (p. 36).

En la mayoría de cuadros de la obra Mapa, como en la vida real, se cambia un horror por otro. Por ejemplo, Najma, la migrante magrebí que

desea llegar a Ceuta para ser libre y andar sin miedo por la vida, después de haber huido de su casa porque iba a ser obligada por su familia a casarse, emprende su viaje con un cúmulo de esperanzas, entre ellas la confianza de que podrá "echar raíz". Pero el tiempo también se vuelve infinito y el viaje se convierte en un cuento de terror cuando la muerte es la que ronda por el hambre, la sed y enfermedad de sus compañeros y la inhumanidad del encargado de la patera, que sin ningún miramiento lanza los cuerpos moribundos para que sean comida de tiburones. Para el migrante, la idea del tránsito se vuelve algo permanente, no se es ni de un lado ni de otro, se permanece en un espacio liminal, en un espacio vacío jurídico y político, entre una orilla y otra, donde se puede llegar a ser comida de depredadores marinos o se puede morir lapidado por las piedras lanzadas desde ambas orillas por aquellos que no desean que nadie desembarque en su tierra. Ese permanecer en un "no lugar" es lo que experimenta Najma:

> Nos lanzaron gas lacrimógeno y nos impidieron llegar a la playa de Tarajal.
>
> Luego llegó la marina real marroquí y nos tiró piedras. Muchas de las personas se tiraron al mar.
>
> Yo me acosté en el suelo. ¿Qué otra cosa podía hacer? No sé nadar.
>
> Hubo un momento de humo, de gritos y luego un silencio del tamaño del mar. (p. 19)

Para este personaje el tiempo eterno y el horror no terminan en el viaje. Continúa una vez toca esa tierra extraña, en el campo de refugiados donde al no poder mostrar unas cicatrices que demuestren el padecimiento o la tortura en su país de origen, se le niega la posibilidad de refugio. ¿Cómo demostrar el sufrimiento?, ¿cómo sacar a la luz aquellas cicatrices internas que la llevaron a huir, a escapar? La política migratoria es infame. Najam pierde su sueño migratorio y queda sumida en el vacío de la migración. No solo en el vacío del duelo, sino en el vacío jurídico y político. Finalmente decide arrojarse por el vacío inmenso que la envuelve, a los brazos de la muerte: "*Najma, se lanza al vacío. / Es pájaro, por un instante. / Su cuerpo, choca en las rocas. / El mar la engulle. / Toda ella se hace agua"* (p. 22).

El caso de quienes logran atravesar la frontera jurídica es otro, como ya lo hemos visto antes. Para ellos, el vacío que representa el duelo migrante es diferente. El vacío se instala como soledad, duelo comunitario, doble ausencia. Al vivir en tierra extraña mientras el pensamiento vive aún en la tierra de origen, el arraigo supone para ellos oscuridad íntima, alejamiento de su familia, de los suyos, aislamiento del mundo próximo, extravío y dolor, anhelo por volver a vivir en comunidad, necesidad del maternaje comunitario al que están acostumbrados. Veamos, por ejemplo, el caso de Él en la obra de Vallejo, quien se pregunta por el sentido de lo comunitario que aún existe en esa tierra que antes fue suya. Aunque al principio no lo reconoce, Él se da cuenta de que aún lo posee cuando habla de la ruta de la sal, del precio humano que significa obtener la sal, y se involucra diciendo "tal vez esa ruta la recorrieron 'mis muertos'" (p. 44). Al imaginarse en su lugar de origen, se ve como un ser comunitario a diferencia de su percepción en Francia, donde se ve como individuo, como un ser solitario, como "un molusco" (p. 54) encerrado en su propia concha.

Esta necesidad de vida comunitaria también la vemos en su hermana, quien festeja, siente necesidad de exponer el buen vivir francés, pero al mismo tiempo presenta un accionar que oculta su dolor, esas penas de las que no puede hablar en una sociedad individualista. Ese afán por experimentar por un par de horas la buena vida en comunidad busca verdaderamente evadir el sufrimiento de una realidad abrumadora: el hecho de tener que afrontar sola la enfermedad de su madre, quien ya no la reconoce ni se puede valer por sí misma. Esa necesidad se manifiesta también a través de la nostalgia por lo comunitario, por "un lugar propio dejado atrás, en una infancia casi olvidada en el barrio chapinero de Bogotá" (p. 62).

En esta misma obra hay otra situación que narra Él y que apela a esa necesidad de comunidad como soporte no solo material sino emocional. Es la situación de un hombre en el metro, que estaba en un estado límite: decía estar sin trabajo y buscaba a gritos el apoyo o por lo menos la empatía de los otros, pero que lo único que consiguió es ser ignorado, por lo que pasó de la provocación al llanto, "a un fuerte llanto como de niño grande", "y apoyó su frente sobre su propio reflejo en la puerta del vagón"

(p. 54). Esta última es una imagen que apoya la idea de la profunda soledad que viven los personajes, situación que también aparece en la obra de Vergara. Lo vemos en escena en la que un desconocido se acerca a hablar con Diego, lo cual en Berlín se considera atípico. Le habla además sobre algo muy personal, su enfermedad, el cáncer, y luego le insiste que vaya con él al fútbol. Tal como dice Diego, "esta excesiva amabilidad no es típica de aquí" (Vergara, 2020, p. 16), y es posible que la soledad, la falta de una familia, lo lleve a buscar un apoyo en la comunidad.

Conclusiones

A lo largo de este escrito, hemos recorrido tres textos dramatúrgicos colombianos, con el fin de dilucidar ciertas formas poéticas de representación escritural del fenómeno de los desplazamientos migratorios y su relación con la guerra y la violencia de los lugares de origen de los protagonistas. Estas representaciones, inspiradas en lo que ocurre en la realidad, permitieron adentrarnos en lo que sucede con los personajes que están obligados a abandonar sus hogares por diferentes causas personales o sociales y también profundizar sobre las consecuencias que esos desplazamientos forzados generan. El flagelo migratorio para estos tres autores va más allá de las cifras y de las legislaciones. Ellos profundizan en lo íntimo y lo social, la crueldad de ciertas situaciones que dejan sin solución en medio del viaje migratorio a quienes por necesidad y con esperanza (Morales, 2018, p. 295) buscan posibilidades de refugio. Las múltiples causas, las consecuencias y también la diversidad de tradiciones, de culturas, de idiomas de los personajes de estas obras, nos invitan a abrir nuestra mirada sin prejuicios para que entendamos que, frente a las guerras que día a día se acrecientan en el mundo, tendremos, no solamente que hacer prueba de nuestra capacidad humanitaria, sino también entender que, ante lo que vivimos en la actualidad, cualquiera de nosotros puede ser vulnerable y estar obligado a emprender caminos migratorios inimaginables.

Referencias

Achotegui, J. (2008). Duelo migratorio extremo: el síndrome del inmigrante con estrés crónico o múltiple (Síndrome de Ulises). *Revista de psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, (11), 15-25. https://www.fundacioorienta.com/es/revista-11/

Achotegui, J. (2012). Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises. *Aloma. Revista de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport, 30*(2), 79-86. https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/263043

Achotegui, J. (2022). *Los siete duelos de la migración y la interculturalidad*. NED Ediciones.

Arango, J. (2000, septiembre). Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración. *Revista Internacional de Ciencias Sociales de Paraguay*, (165), 33-47. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000123859_spa

Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias*. Paidós.

Bhabha, H. (2018). El entre-medio de la cultura. En S. Hall y P. Du Gay (Coord.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106). Amorrortu.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Camacho, S. (2014). *Poéticas del desarraigo: El cuerpo y la palabra en las dramaturgias colombianas femeninas contemporáneas*. IDARTES.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2010). *La masacre de Bahía Portete: Mujeres Wayúu en la mira*. Taurus.

González Rivera, J. (2018, 4 de marzo). La diáspora intelectual venezolana. *Revista Semana*, 84-86.

Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (2023, 20 de abril). *Cifras de la violencia en Colombia*. INDEPAZ. https://indepaz.org.co/cifras-de-la-violencia-en-colombia/

Mardones, P. (2005). Aportes de la antropología para el análisis de las migraciones internacionales. VI Reunión de Antropología del MERCOSUR (RAM). Montevideo, Uruguay. Recuperado el 2 de septiembre de 2023. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/2005/migra/mardones.pdf

Morales, G. (2018). De la necesidad y la esperanza. En C. Fernández Soto et al., *Sillas en la frontera: Mujer, teatro y migraciones* (pp. 295-304). Universidad de Almería.

Münkler, H. (2005). *Viejas y nuevas guerras: Asimetría y privatización de la violencia* (Trad. C. Martín). Siglo XXI.

Ortega Garzón, S. M. (2020). De hombres y de bestias: Figuras animales de lo político en el teatro colombiano. Editorial UD.

Ortega Garzón, S. M. (2021). Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia "el campo" en la dramaturgia colombiana contemporánea. En M. Ramírez, E. Cortés, M.

Ramos, M. Travieso y S. M. Ortega Garzón, *Imaginarios del arte y la estética* (pp. 88-99). RED IBAI.

Osorio, A. (2023). *Mapa*. Ediciones Invasoras.

Rodríguez Quiñones, D. (2010). *La migración de retorno en Colombia: Un fenómeno por comprender*. [Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá]. Repositorio Institucional Javeriano. http://hdl.handle.net/10554/7744

Ruiz Ruiz, N. Y. (2021, 3 de noviembre). La migración en Colombia en el tapón del Darién y la violencia que desata sobre la población. *Periódico de la Universidad Nacional de Colombia*. https://periodico.unal.edu.co/articulos/la-migracion-en-colombia-en-el-tapon-del-darien-y-la-violencia-que-desata-sobre-la-poblacion/

Sayad, A. (2010). *La doble ausencia: De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Antropos.

Segato, R. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Revista Sociedade e Estado, 29*(2), 341-371. https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5889

Suárez, A. (2017, 4 de marzo). Más allá de México, 70 "muros" separan al mundo en pleno siglo XXI. *El Tiempo*. Recuperado el 2 de septiembre de 2023. https://www.eltiempo.com/mundo/eeuu-y-canada/muros-como-el-de-trump-que-separan-fronteras-del-mundo-64224

Vallejo, A. M. (Autora) y Valdez, F. (Músico) (introducción de Jambrina, N. y Serban, G.). (2018). *Pies morenos sobre piedras de sal. Pieds nus sur les pierres de sel*. Presses Universitaires du Midi / Université de Toulouse Jean Jaurès.

Vallejo, A. M. (2021). Teatralidades del viaje. Ojo al arte, (15), 10-16. https://unibac.edu.co/webnueva/wp-content/uploads/2021/12/OJO-AL-ARTE-15.-2-3.pdf

Vergara, C. (2020). *Silencios*. Ministerio de Cultura de Colombia.

Yates, C. y Pappier, J. (2023). *Cómo el peligroso Tapón del Darién se convirtió en la encrucijada migratoria de las Américas*. MPI. Migration Policy Institute. https://www.migrationpolicy.org/article/tapon-darien-encrucijada-migratoria-americas

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 121-145.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.056

La batalla inconclusa: la Guerra del Pacífico desde la mirada de los dramaturgos peruanos del siglo XXI

The unfinished battle: The War of the Pacific from the perspective of Peruavian playwrights of the 21st century

Ernesto Barraza Eléspuru
Universidad Científica del Sur, Perú
ebarraza@cientifica.edu.pe • orcid.org/0000-0002-1450-0271

Recibido: 14/12/2023. Aceptado: 19/03/2024.

Resumen

Este artículo se centra en el estudio del teatro peruano escrito acerca de la Guerra del Pacífico durante el siglo XXI. Tomando en cuenta que este conflicto bélico entre naciones que enfrentó Perú y Bolivia contra Chile entre 1879 y 1883 modificó la percepción y las ideas de nación que los países implicados tenían de sí mismos y que sus consecuencias se pueden rastrear hasta el presente, se parte de la hipótesis de que los textos dramáticos peruanos escritos durante el presente siglo buscan, por un lado, desmitificar aspectos de esta guerra al abordarla desde una perspectiva historicista que cuestiona, entre otros elementos, la figura del héroe –pues replantean quiénes fueron realmente víctimas y victimarios–; y, por otro, ofrecen una mirada crítica sobre la configuración del proyecto de nación peruana actual. En este sentido, se plantea que los dramaturgos peruanos del presente toman como excusa este acontecimiento histórico para reflexionar sobre la nación peruana en el contexto actual, como una república signada por la corrupción histórica y sistémica de su clase dirigente.

Palabras clave: teatro peruano, dramaturgia peruana, Guerra del Pacífico, teatro y guerra, teatro y corrupción

Abstract

The article studies the Peruvian theater written in the present century about the Pacific War, taking into account that this war that faced Perú and Bolivia against Chile between 1879 and 1883, modified the perception and ideas about “nation” and its consequences can be traced to modern days. This study is based on the hypothesis that the Peruvian

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

drama written during this century seeks to demystify aspects of this war by approaching it from a historicist perspective that questions, among other elements, the figure of the hero and take this event as an excuse to reflect on the Peruvian nation project as a republic marked by a systemic corruption of its ruling class.

Keywords: Peruvian theater, Peruvian playwriting, Pacific War, theater and war, theater and corruption

Introducción

Durante las décadas de 1860 y 1870, a pocos años del proceso independentista latinoamericano y de la conformación de las entonces todavía recientes repúblicas del continente, Sudamérica atravesaba un doble proceso que resulta, aparentemente, contradictorio. En un primer momento, los nuevos países americanos supieron unirse para defender, en conjunto, ofensivas de intervención europea que pretendían recuperar territorios perdidos –ejemplo de esto es la guerra marítima que libró en el Pacífico la coalición conformada por Perú, Chile, Ecuador y Bolivia contra España entre 1865 y 1866–. Pero, acercándose el fin de siglo, esa solidaridad americanista se habría ido perdiendo ante el surgimiento de intereses nacionalistas que fueron cobrando cada vez más y más fuerza, hasta el punto de desencadenar enfrentamientos bélicos entre naciones que hasta entonces se habían llamado hermanas. La Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), que enfrentó al Paraguay contra Argentina, Uruguay y el Imperio brasileño y la Guerra del Pacífico (1879-1883), entre Perú, Bolivia y Chile, fueron muestra de ello (McEvoy y Cid, 2023, pp. 17-21).

Este artículo se centra en el estudio del teatro peruano escrito acerca de la Guerra del Pacífico, durante el presente siglo. El análisis parte de un corpus compuesto de tres textos: *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría, *Bajo la Batalla de Miraflores* (2012) de Paola Vicente y *El enemigo* (2018) de Daniel Subauste. Parto de la hipótesis de que los textos dramáticos peruanos escritos durante el presente siglo buscan, por un lado, desmitificar aspectos de este conflicto bélico al abordarlo desde una

perspectiva historicista; y, por otro, ofrecen una mirada crítica sobre la configuración del proyecto de nación peruana actual, tomando como excusa un acontecimiento histórico del pasado para hablar del presente.

La Guerra del Pacífico "caló profundamente en las percepciones nacionales y llevó a las sociedades que se enfrentaron en 1879 a reformular balances críticos sobre sus trayectorias históricas, así como redefinir sus ideas de nación" (McEvoy y Cid, 2023, p. 12). En el caso específico del Perú, comprender este conflicto con sus dinámicas y repercusiones representaría un desafío pues invita a dejar de lado "imaginarios anclados en una visión mitificada del pasado que cuesta poner en perspectiva crítica e histórica" (p. 12). Por otro lado, este conflicto habría resultado en el regreso al caudillismo que había caracterizado los primeros años de la república cuando "los caudillos militares luchaban entre sí por el poder, las finanzas públicas eran caóticas, no existía el crédito externo y la recaudación de las rentas públicas semejaba un saqueo bajo el disfraz de la causa nacional" (Quiroz, 2021, p. 165). A lo largo de estas páginas intentaré demostrar que las obras analizadas ofrecen esta mirada crítica del conflicto, desmitificando la imagen heroica de los combatientes a quienes los autores dramáticos peruanos del siglo XXI presentan, más bien, como víctimas de un sistema corrupto cuyos líderes, más preocupados por sus propios intereses, habrían sido incapaces de conducir la guerra. En este sentido, los textos que analizaré redefinen al enemigo. Además –y esto es quizás lo más relevante– establecen un paralelo entre la inmadurez de la clase política peruana del pasado y la del presente.

La Guerra del Pacífico que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile se desató cuando, en 1878, el Estado boliviano decidió imponer tributos a la producción y explotación del salitre que empresas chilenas explotaban en el desierto de Atacama. Los empresarios chilenos, asociados a empresas británicas y de otros países europeos, se rehusaron a pagar el impuesto y pidieron ayuda a su gobierno, pues consideraban este tributo una expropiación boliviana. En pocos meses los tributos pasaron de ser un problema particular de las empresas privadas a ser un tema nacional de Chile que decidió ocupar el litoral boliviano. En 1873, el Perú había firmado un Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia. Existen dos versiones sobre la

decisión del Perú de intervenir en la guerra del lado de Bolivia: la primera versión es que Perú hizo honor al Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia; la segunda es que también le interesaba el salitre en el territorio boliviano (Contreras y Cueto, 2018, pp. 184-192).

Lo cierto es que mientras Chile atravesaba una crisis económica, el Perú también debía resolver sus propios problemas financieros. Era necesario sobreponerse a la bancarrota que había devenido del mal manejo de la explotación del guano que había significado una falsa bonanza económica en los años anteriores a la guerra. En ese contexto, el salitre habría cobrado una importancia relevante. Pero la guerra era, también, una oportunidad para los dos bandos de una polarizada clase política peruana. Para los civilistas, la campaña bélica era una manera de consolidar la popularidad del presidente Mariano Ignacio Prado, entonces en el poder. Para los pierolistas –simpatizantes de Nicolás de Piérola, entonces autoexiliado tras haber intentado en varias ocasiones derrocar a Prado y a su antecesor–, una oportunidad de elevar la imagen de su candidato a las próximas elecciones (McEvoy y Cid, 2023, pp. 24-44). Las urgencias económicas habrían determinado la necesidad de la guerra para ambas naciones. Pero las batallas internas de la clase política peruana habrían jugado un papel determinante en el desarrollo de los acontecimientos, sobre todo cuando, en diciembre de 1879, ocho meses después de iniciada la guerra, al cabo de las primeras derrotas, Prado huyó a Europa con la excusa de comprar armamento y Piérola tomó el mando de la República, encabezando un golpe de Estado contra el vicepresidente La Puerta (Contreras y Cueto, 2018, p. 190). Como se verá más adelante, las repercusiones de este hecho en el curso de la guerra son un tema transversal en el discurso de las piezas teatrales peruanas escritas sobre la Guerra del Pacífico en el presente siglo, así como lo es la fragmentación social del Perú.

La Guerra del Pacífico puso en evidencia, también, la descomposición de la sociedad peruana. Al inicio del conflicto, la élite limeña todavía vivía los rezagos de un pasado virreinal y los triunfos de las batallas de la independencia; fue así que civiles exportadores, especuladores de las finanzas, militares y caudillos, se volcaron a una campaña belicista, mientras trabajadores asiáticos y población afrodescendiente participó de

saqueos y masacres. Para la población indígena, en cambio, al inicio la guerra fue una contienda entre *mistis* –personas mestizas que no pertenecen a su etnia– que no tenía nada que ver con ellos. Habría sido recién hacia el final de la guerra, tras la ocupación del territorio peruano por parte del ejército chileno, que muchos campesinos indígenas que participaron de la resistencia se "ganaron su derecho de ciudadanía y emprendieron, en consecuencia, una guerrilla en contra de los terratenientes a quienes consideraban traidores por tranzar con los chilenos" (Contreras y Cueto, 2018, p. 192). Así las cosas, la guerra había dejado bastante claro que "sesenta años de vida independiente no habían servido para soldar los vínculos nacionales en el Perú" (p. 192). "En medio de la guerra, los jefes militares, 'eternos succionadores de los jugos nacionales', hurtaban fondos destinados a las tropas, jugaban, bebían y se disipaban en lugar de combatir" (Quiroz, 2021, p. 164). Por otro lado, la ocupación de Lima significó la destrucción de un símbolo para las élites, pues Lima dejó de ser la capital imperial y virreinal que todavía creían que era, mientras que para los indígenas fue el inicio de su reconocimiento como parte de un país que, en gran medida, los rechazada (Quiroz, 2009, p. 13).

Tradicionalmente, la Guerra del Pacífico se divide en tres etapas a las que la historia oficial ha denominado "campañas". La campaña marítima que se peleó en las costas del océano Pacífico y en la que acorazados chilenos consiguieron deshacerse de los principales navíos peruanos. La campaña del sur en la que Perú y Bolivia no fueron capaces de coordinar esfuerzos y solo ganaron una de las batallas que se pelearon. Y la campaña de Lima que corresponde a la ocupación de la capital del Perú por parte de las tropas chilenas (Contreras y Cueto, 2018, pp. 186-192). McEvoy y Cid (2023) precisan que la toma de Lima no supuso el fin de la contienda, dado que esta se trasladó a la sierra peruana, cuando dicen que:

> La rendición de Lima supuso una redistribución del poder político en el Perú. La fragmentación y la terca resistencia de los poderes regionales a los afanes centralistas limeños había sido una constante en la vida política peruana. Aunque negativa para la consolidación de un proyecto nacional, esta tradición favoreció al país en la nueva coyuntura de resistencia al

> invasor. Tras la ocupación de Lima por parte de las fuerzas extranjeras, la resistencia regional se convirtió en una estrategia de sobrevivencia del Estado peruano, fragmentado pero resistiendo con todos los medios a su alcance. (p. 74)

Los historiadores ensayan así una narrativa de la Guerra del Pacífico –a la que llaman itinerante– que no se divide en tres, sino en cuatro etapas que ellos definen según el espacio geográfico en donde se pelearon las diferentes batallas. Los espacios a los que hacen referencia son: el mar, el desierto, Lima y la sierra (McEvoy y Cid, 2023, pp. 45-73). Como se verá a continuación, para abordar la Guerra del Pacífico, los autores de las piezas analizadas en este artículo ubican muy claramente sus tramas en momentos específicos de la guerra que dan cuenta de las diversas circunstancias en que combatientes y ciudadanos debieron enfrentar estas etapas del enfrentamiento. Todas, además, ofrecen una mirada del presente a partir de estos momentos históricos del pasado, dando cuenta de cómo la configuración del proyecto de nación peruana se encuentra signado por la corrupción como factor que dista de ser esporádico. Más bien, se trata de "un elemento sistémico enraizado en estructuras centrales de la sociedad" (Quiroz, 2021, p. 27). Cabe destacar que de las tres piezas que conforman el corpus, tres se desarrollan dentro de la etapa que tradicionalmente se llama la Campaña de Lima y una en la Campaña del Sur o del Desierto.

La guerra sube a la escena: primeras aproximaciones al campo de batalla

El 14 de febrero de 1879, dos compañías militares chilenas ocuparon militarmente Antofagasta. En marzo, ante el fracaso de la vía diplomática, el presidente de Bolivia, Hilarión Daza, declaró la guerra a Chile, lo cual supuso la activación del tratado de 1873 con Perú. El 3 de abril, el congreso chileno autorizó la declaratoria de guerra al Perú (McEvoy y Cid, 2023, pp. 38-44). El 12 de ese mismo mes se estrenó en el Teatro Principal de Lima –hoy Teatro Segura– la obra *La guerra con Chile*, escrita por el poeta y dramaturgo peruano Isidro Marino Pérez (1832-1880).

La década de 1870 se había caracterizado por el surgimiento de diversas asociaciones cívicas, filarmónicas, educativas y culturales que, una vez iniciado el conflicto, no dudaron en poner en marcha una verdadera maquinaria que buscó fomentar la adhesión de la ciudadanía a la causa bélica. La prensa local y la iglesia se habrían sumado a la exaltación del patriotismo y también acogieron la declaración de la guerra, forjando un verdadero ecosistema de rituales patrióticos y nacionalistas (McEvoy, 2013, pp. 85-99). El teatro no fue la excepción. Con el estreno de *La guerra con Chile*, se inicia una serie de estrenos de piezas escénicas que, por lo menos durante el comienzo de la guerra, habrían destacado por su carácter patriótico y centralista pero, sobre todo, por enaltecer la superioridad de Lima frente a Santiago (Quiroz, 2009, p. 19). Un proceso similar se vivió en Chile, donde "la guerra marcó un quiebre en el esquema tradicional del teatro chileno, dando paso a otro con un formato único, centrado en personajes y circunstancias del momento, destinado a resaltar al combatiente y satirizar al enemigo" (Donoso Rojas y Huidobro Salazar, 2015, p. 80).

En su estudio *Teatro y Guerra del Pacífico* publicado en 2009, Quiroz ofrece el que quizás es el análisis más completo del teatro peruano escrito durante el periodo del conflicto. En él, Quiroz define una categorización del teatro dedicado a la guerra en el Perú, dividida en lo que él llama "campos de batalla". Los "Campos de Batalla I" se refieren a los textos dramáticos que se ocupan de la Guerra del Pacífico (1879-1882). Los "Campos de Batalla II", a aquellas piezas que abordan el conflicto armado interno peruano acontecido en el periodo 1980-2000. Dentro "Campos de Batalla I", Quiroz identifica dos grupos: las piezas "triunfalistas" que se escriben al inicio de la guerra y que evidencian un afán patriótico, y las "realistas", que ofrecen una mirada más crítica de las verdaderas circunstancias que llevaron al Perú a perder la guerra. Quiroz ubica dentro de este grupo la obra de Pérez, a la que describe como un teatro de élite que se legitimaba a sí misma a través de la exacerbación del patriotismo y en la que se destacan los valores de la patria y la nación, y la necesidad de castigar al enemigo. Para Quiroz (2009), evidencia de lo señalado sería la primera escena de la obra cuando Pablo cuestiona la decisión de Enrique de unirse

al batallón que parte al sur, desde Lima (pp. 19-22). Mientras Pablo le pregunta si no siente dolor por su familia o su prometida ante la posibilidad de perder la vida en la guerra, Enrique responde que los ama, pero que el deber de la patria llama y, por él, está dispuesto a arriesgarlo todo.

El propio Pérez pone en evidencia el objetivo proselitista de su pieza cuando, en una nota escrita después del estreno de la misma, se dirige al general Manuel de La Cotera, diciendo: "me impresionó de tal modo el entusiasmo con que la tropa se dirigía a la frontera, que no pude resistir a la tentación de escribir algo que recordara a los valientes, que han querido ser los primeros en castigar a los reivindicados… del desierto" (Pérez, 2009, p. 37). Además, Pérez le dedica la obra a los jefes y oficiales de la División de Vanguardia del Ejército Peruano, que lucharon en el frente de batalla al mando de La Cotera.

Efectivamente, *La guerra con Chile* es, como señala Quiroz, a todas luces, una pieza romántica en la que lo principal es destacar la importancia del amor a la patria. Se diría que se trata de un texto hasta cierto punto propagandístico, en el sentido de que sobre todo se anima a los jóvenes limeños a sumarse a la batalla. Pero la obra también da cuenta de cómo, a pesar de los temores propios de un conflicto, expresados en la voz de Pablo, a pocos días de la declaratoria de guerra, en los limeños prevalecía no solo el espíritu patriótico, sino la certeza de una victoria peruana. Como señala Quiroz (2009), en *La guerra con Chile*, "los tambores sonaban en la frontera y Lima se exaltaba campantemente […]. Los personajes están henchidos de fervor" (p. 20). Así, al enterarse de que su hijo ha decidido ir a la guerra, Don Roberto dice:

> Solo admito tus razones
> Si se refieren a Chile
> Que nos reta, sin tener
> Causa que lo justifique.
> Esta afrenta, como todos,
> Quisiera vengar Enrique
> Y lo abraza el patriotismo
> Con su fuego inextinguible. (Pérez, 2009, p. 50)

Seis años después del estreno de *La guerra con Chile,* el periodista y dramaturgo Abelardo Gamarra escribe *Ya vienen los chilenos* (1886). Eran los años de la posguerra y tras el trauma que había significado la ocupación de Lima, se sucedían "una serie de diagnósticos sobre las causas de la derrota, que delinearon la sensación de trauma que caracterizó el ambiente intelectual de la posguerra" (McEvoy y Cid, 2023, p. 189). Quizás el más crítico de todos los intelectuales de la época fue Manuel Gonzales Prada, quien fue testigo presencial de la ocupación de Lima y elaboró una fuerte crítica a la clase dirigente de la guerra y la posguerra a la que culpaba del resultado de la guerra y del estado de las cosas al terminar esta, como explica Quiroz (2021) cuando señala que:

> Gonzales Prada sostuvo que los políticos habían vendido su conciencia y pluma al más alto postor. Familias enteras habían vivido del tesoro nacional como si se tratara de un derecho heredado sin implementar los cambios realmente necesarios y patrióticos. Esta forma de ganarse la vida generaba mediocridad y cobardía moral. Todos pretendían ser lo que no eran como actores de una farsa colosal. Las recurrentes luchas por el poder brindaban recompensas inmerecidas a los partidarios políticos, mediante favores ilícitos y el abuso de las finanzas gubernamentales. Los partidos políticos eran meros clubes electorales de malsanas ambiciones mercantiles. (p. 163)

Gamarra también fue uno de esos pensadores que destaca la desazón de la derrota y sus consecuencias. En *Ya vienen los chilenos*, Gamarra denuncia "la vileza del hacendado peruano, la felonía de los religiosos católicos y los sumideros morales de grupos de sujetos cuyo interés personal, mercantilista y mezquino, estaba sobre los destinos de la patria" (Quiroz, 2009, p. 25). La escena en la que El Cura y Don Fulgencio planean una traición a sus compatriotas para salvar sus propios intereses ante la inminente llegada del ejército chileno habla por sí sola:

> EL CURA: Cuidado que se aperciba
> Mi comadre…
> D. FULGENCIO: Linda cosa
> Sería que lo supiese
> Cuando la da de patriota
> ¡Patriota! ¡Vaya usted viendo!

Solo una mujer loca
Puede andar pensando en triunfos
Y soñando en vanas glorias
EL CURA: Con que, apúrese compadre.
D. FULGENCIO: Ya estoy cerrando la nota.
El sobre: *(escribiendo)* al jefe chileno
Don Corbo José de la Horca
EL CURA: Y ¿Le avisa usted, pues, todo?
D. FULGENCIO: Desde la P hasta la J:
Le digo quien es el Jefe
Que por aquí expediciona;
Cuántos son y dónde se hallan;
Por donde vendrán y la hora
En que salieron; en fin
Noticias tan minuciosas
Que taita Cáceres de esta
Creo que se irá a la olla. (Gamarra, 2009, p. 120)

Entre las obras de Pérez y Gamarra existe un evidente quiebre histórico ya señalado por Quiroz en su estudio, que da cuenta de cómo la idea de la guerra fue cambiando en la dramaturgia peruana a lo largo de los cuatro años y medio que duró el conflicto. En la obra de Pérez, escrita al inicio del enfrentamiento, se pondrían en evidencia los rezagos de la sociedad virreinal y de la mentalidad de una élite a la que le cuesta imaginar un final de la guerra en el que el Perú no salga victorioso. En cambio, en la obra de Gamarra, la distancia de la guerra permite una mirada tal vez más reflexiva en la que se describe cómo, tras la inminente derrota, la moral no solo ha decaído, sino que comienzan a ponerse en evidencia la mezquindad de los propios peruanos y su capacidad para traicionarse entre sí. En este caso, la traición del Cura y Don Fulgencio se dirige directamente a Andrés A. Cáceres, el 'Brujo de los Andes', quien es considerado el héroe de la última etapa de la guerra, pues resistió en la sierra peruana junto a un ejército conformado principalmente por guerrilleros, después de la ocupación de Lima.

Existen, por supuesto, otras piezas escritas durante y después de la guerra, entre las que Quiroz (2009) destaca títulos como *El bombardeo de*

Pisagua (1879) de Carlos Augusto Salaverry (1879), *Muerto en vida* (1880) de Eloy Perillán y Buxó, *Bolognesi o los mártires de Arica* (1884) de Belisario A. Calle (p. 15). La mayoría se ubica dentro de las obras que llama "realistas", lo cual daría cuenta de lo rápido que se agotó la visión triunfalista de la guerra durante la etapa del conflicto. Como veremos a continuación, las piezas dramáticas acerca de la Guerra del Pacífico escritas en el siglo XXI recogen el espíritu de las obras "realistas", pero añaden otros componentes que describiré en las líneas que siguen.

Nuevos campos de batalla en las dramaturgias peruanas de la Guerra del Pacífico desde la mirada del siglo XXI

En una columna publicada en el diario *El Comercio*, el 3 de enero de 2019, la periodista peruana Patricia del Río opina sobre la intervención del entonces fiscal de la Nación, Pedro Chávarri en un caso de corrupción. En su artículo, Del Río llama a Chávarri, "el nuevo Leiva", haciendo alusión al coronel del ejército peruano, Manuel Segundo Leiva, que en 1880 debía llegar a Arica con los refuerzos que el batallón a cargo del Coronel Francisco Bolognesi esperaba para enfrentar al ejército chileno. En la llamada "Batalla de Arica", Leiva nunca llegó –a pesar de los constantes telegramas que Bolognesi le envió pidiendo ayuda– y esa habría sido una de las principales razones por las que el Perú fue vencido en aquella contienda en la que Bolognesi perdió la vida, junto a casi todo su batallón. La Batalla de Arica sigue siendo uno de los acontecimientos más traumáticos de la Guerra del Pacífico para los peruanos. Puso fin a la Campaña Terrestre y marcó el inicio de la ofensiva chilena hacia la capital del Perú. La referencia a Leiva en un análisis sobre un hecho reciente, daría cuenta de cómo hoy, ciento cincuenta años después de haberse peleado, la Guerra del Pacífico puede usarse para leer coyunturas actuales. No en vano, Quiroz (2009) señala que "la Guerra del Pacífico no duró cuatro años, siguió prolongándose y continúa con su contundente presencia en las esferas de la convivencia peruana" (p. 12).

A continuación, explicaré cómo *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría, *Bajo la Batalla de Miraflores* (2012) de Paola Vicente y *El enemigo*

(2018) de Daniel Subauste sugieren –desde diferentes miradas y puntos de vista particulares, por supuesto– que por debajo del conflicto entre las naciones que se enfrentaron en la Guerra del Pacífico, los peruanos peleaban sus propias batallas políticas y sociales. Esas que hasta hoy siguen inconclusas. Al hacerlo, las propuestas de estos autores permiten sugerir un nuevo Campo de Batalla a la categorización del teatro de guerra en el Perú establecido por Quiroz. El "Campo de Batalla III" sería el de la guerra de la corrupción que es transversal a los otros campos de batalla y que da cuenta del Perú como "un caso clásico de un país profundamente afectado por una corrupción administrativa, política y sistemática, tanto en su pasado lejano como en el más reciente" (Quiroz, 2021, p. 44). Del mismo modo se podría proponer una tercera categoría a las dos señaladas por Quiroz dentro de sus "Campos de Batalla I". Se trataría de una visión a la que propongo llamar, "historicista", en tanto pretende explicar la derrota de la guerra desde una mirada política y social; pero que busca, en realidad, indagar en el presente utilizando la guerra como excusa. Me referiré a los textos de manera cronológica, pero no según su año de estreno o publicación, sino de acuerdo a la etapa de la guerra en la que se ubican sus tramas.

En *Bolognesi en Arica* (2010) de Alonso Alegría (Lima, 1940), el público asiste a una clase de historia del Perú, impartida por una profesora. Entre los asistentes, una joven estudiante cuestiona las decisiones de los personajes históricos que van representando los últimos días previos a la Batalla de Arica. La acción se desarrolla en Arica, desde cerca de las nueve de la mañana del 26 de mayo hasta casi el amanecer del 7 de junio de 1880 en el que ocurre la batalla.

Alegría tiene la clara intención de utilizar la Guerra del Pacífico para hablar de la corrupción del presente y, a la vez, contradecir parte de la historiografía oficial, pues desmitifica la imagen de ciertos héroes, como Bolognesi, a quienes presenta, más bien, como víctimas. Pero no víctimas de un enemigo extranjero contra el que pelearon para defender un territorio. Su premisa es que la Batalla se perdió porque el Coronel Bolognesi y los demás militares peruanos destacados en Arica fueron abandonados por sus líderes –militares y políticos– que no enviaron los

refuerzos prometidos, a sabiendas de que el enfrentamiento con el enemigo, que los superaba en número y en armas, era inminente. Durante toda la obra, Bolognesi espera las instrucciones de Leiva, que no responde sus telegramas. La razón por la que Leiva no llega en auxilio del batallón cercado en Arica, se la explica el propio Bolognesi a la joven estudiante de la obra:

> BOLOGNESI: Me han dejado aquí sin refuerzos, sin hombres, sin órdenes, sin siquiera noticias…
>
> JOVEN CIUDADANA: Pero por qué, coronel. ¡Por qué!
>
> BOLOGNESI: Creo que piensan que soy civilista, señorita. Yo no soy civilista, soy un soldado peruano. Leiva no va a llegar porque él es pierolista. Y los pierolistas no acuden a dar batallas perdidas. Para perder batallas están los civilistas. Como yo, piensan ellos. Por eso me han dejado aquí. Para que *gloriosísimamente* pierda esta batalla.
>
> JOVEN CIUDADANA: Pero eso es... es casi traición a la Patria.
>
> BOLOGNESI *(exaltado)*: Ya lo creo. ¡Pero igual, los civilistas gritan 'antes los chilenos que Piérola', señorita! Antes el invasor que el presidente peruano, sea quien fuere, mire usted cómo son las cosas, señorita, mire cómo son las cosas. *(Tiempo; enseñar la verdad)* Los políticos no tienen bandera, señorita. No tienen bandera. Y por eso están perdiendo esta guerra. Sin que a ellos les cueste una gota de sangre. (Alegría, 2021, p. 125)

Para el autor, el resultado de la batalla es responsabilidad de los políticos; Bolognesi habría enviado ocho cartas pidiendo instrucciones, pero, como subraya Alegría en una entrevista, "no recibió un solo telegrama que le dijera qué más estaba pasando en el resto del país. Y los refuerzos del coronel Leiva, que se suponía que iría a apoyarlo, nunca llegaron" (Alegría, 2013, 1m50s).

Contreras y Cueto (2018) coinciden con Alegría cuando señalan que "el desorden político en que se sumergieron los aliados [Perú y Bolivia] también propició la derrota, aunque debe reconocerse que el mismo expresaba la incompetencia de sus clases dirigentes por presentar un programa coherente frente al conflicto que habían desatado" (p. 190). McEvoy y Cid (2023), también defenderían esta postura cuando señalan que:

> El infausto viaje del general Prado, quien privilegió su interés individual al colectivo, y el sacrificio de los miles de peruanos que murieron defendiendo la patria muestran las contradicciones de un ejército politizado que había nacido, a sangre y fuego, durante las guerras de la independencia. (p. 141)

Quiroz (2021) agrega que el gobierno dictatorial de Piérola "impuso nocivas decisiones financieras que acelerarían la inevitable derrota" y destaca que durante su presidencia se compraron armas a sobre precio que, muchas veces, resultaron defectuosas (p. 156). Alegría toma como punto de partida estas circunstancias. Responsabiliza a los políticos de la época de los resultados de la guerra, pero también establece un paralelo con la política actual al contextualizar la obra en una clase de historia impartida en pleno siglo XXI. Y en la voz de la Joven estudiante estaría resumida la tesis del autor cuando esta sentencia que "nosotros aquí y ahora ni siquiera sabemos lo que significa la palabra. Y menos hoy en día, después de tanto zamarro que jura por la Patria y va preso, tenemos cuatro presidentes seguidos presos" (Alegría, 2021, p. 45).

La misma intención de usar el pasado para hablar del presente, se pone de manifiesto en *El enemigo* (2018), texto de Daniel Subauste (Lima, 1973) que se desarrolla durante la noche del 13 de enero de 1881, horas después de la Batalla de Chorrillos, previa a la ocupación de Lima. En esta obra ganadora del primer puesto en el Concurso de Dramaturgia TeatroLab del Centro Cultural de la Universidad de Lima, cinco jóvenes militares peruanos de diversas partes del país huyen del ejército chileno que les pisa los talones después de la batalla. En medio de la confusión y, con su vida corriendo eminente peligro, los soldados cuestionan sus ideales e, incluso, su fidelidad a la patria.

En el texto de Subauste, la acción empieza cuando el sargento primero del ejército peruano José Mena, de 24 años, se presenta con un monólogo dirigido al público en el que cuestiona su patriotismo, y el de todos los peruanos, cuando dice: "Yo sinceramente no sé si soy patriota. Lo que sí sé es que todos dicen serlo hasta la hora en que hay que sacrificar algo personal. Todos dicen que aman al Perú hasta que lo tienen que demostrar" (Subauste, 2021, p. 5). Más adelante, Mena cuestiona, también, a los gobernantes peruanos. El sargento afirma que el Perú está

perdiendo la guerra porque los que dirigen el ejército "son políticos y no militares" (p. 33). El discurso de Subauste en la voz del sargento Mena se alinea con el planteamiento de Alegría, sobre todo cuando el personaje hace un análisis de la política de la época, que bien podría describir la crisis política peruana actual. Así, Mena señala:

> Los políticos son peor que las ratas. Siempre están mintiendo, robando y quedándose con todo. Elegimos un presidente y antes del año lo queremos botar por ladrón. Nos levantamos en provincia y marchamos a Lima y, cuando lo derrocamos, el nuevo presidente toma el poder y termina haciendo lo mismo. Los que derramamos la sangre somos nosotros, siempre. (p. 34)

Al decir "nosotros", Mena destaca su lugar en la escala social y se diferencia de aquellos que, desde un estrato superior, dirigirían la nación según su interés y en desmedro de otros, entre los que él se ubica. Este es un aspecto que cobra cada vez mayor relevancia, según avanza la obra de Subauste. También refiriéndose a la clase política que critica, Mena hace referencia a la huida de Piérola hacia la sierra cuando el ejército chileno se acercaba a Lima. Un acontecimiento en el que, en palabras de McEvoy y Cid (2023) "la farsa se vino abajo" (p. 126), desmantelando el conjunto de imágenes que el gobierno había construido para disfrazar su incapacidad. Así, Mena opina en una discusión con Montoya:

> Quiero oír qué va a decir Piérola a todos los hacendados, ahora que se fue corriendo de Lima. Se supone que la plata, las joyas y el oro que le dieron al gobierno era para defender las haciendas. Yo creo que no han defendido mucho, ¿no creen caballeros? Tal vez el Califa también ya está rumbo a Europa en este momento. (Subauste, 2021, p. 31)

A pesar de ser una obra sobre la guerra, el planteamiento de Subauste parece ser también, sobre todo, político. Así como Alegría usa como excusa las circunstancias de los días previos a la Batalla de Arica para establecer un paralelo entre las circunstancias que, desde su mirada, condicionaron los resultados de la contienda, y la crisis política peruana actual, Subauste instala un debate político que se permea en los diálogos que establecen sus personajes mientras intentan llegar de Chorrillos a Lima. Pero en su texto, Subauste también llama la atención sobre la fragmentación social

que habría afectado la unión del ejército peruano. Estableciendo así una distancia con las obras sobre la guerra escritas a finales del siglo XIX. Contreras y Cueto (2018) explican que, en enero de 1881, "la defensa de la capital comprometió esta vez incluso a la clase acomodada y a gentes de todas las edades, en las sucesivas acciones de San Juan[1] y Miraflores" (p. 190). Esta afirmación daría la impresión de un cuerpo social unido que se habría enfrentado en armas al enemigo invasor. Sin embargo, el "incluso" daría cuenta de que cierto sector no habría estado siempre del todo involucrado en la contienda. Algunos diagnósticos de la época, poco tiempo después de la derrota, explicarían cuán dividida estaba realmente la sociedad peruana de finales del siglo XIX. Un ejemplo sería el argumento racial con el que el escritor peruano Ricardo Palma explica la derrota peruana en una carta dirigida a Piérola en febrero de 1882. En ella, Palma ofrece una visión negativa de las poblaciones indígenas reclutadas, a las que llama "orgánicamente cobardes" y culpa –en parte– del devenir de la guerra (McEvoy y Cid, 2023, p. 190).

Subauste pone énfasis en este aspecto a través del discurso del sargento segundo Melchor Montoya, cuando este señala por ejemplo que: "En Lima solo quedan los serranos campesinos que han traído. Esos no saben ni agarrar un fusil" (Subauste, 2021, p. 51). El racismo que expresa Montoya se hace aún más evidente cuando discute con Quispe, cabo de 19 años, de origen andino, a quien intenta convencer de abandonar a Álvarez, cuyo cuerpo moribundo han estado cargando durante la huida. En la escena, Quispe tiene miedo de dejar a Álvarez, ya que teme ser fusilado por abandonar a un superior:

> QUISPE: Me ahogan y me golpean, si dejo a un limeño atrás.
>
> MONTOYA: Estos serranos son unos tercos. ¡Qué te maten los chilenos por testarudo! Al fin, ni eres peruano de verdad. A ver si me matan a mí por culpa de un cabo cobarde, llorón y serrano. (p. 54)

1 Batalla de San Juan y Chorrillos es la acción militar ocurrida el 13 de enero de 1881 que coloquialmente se llama Batalla de Chorrillos.

Más adelante, el mismo Quispe cuestiona su pertenencia al territorio que defiende, cuando el teniente De Orbegoso le pregunta si es peruano y él responde: "No… no sé, teniente. Unos dicen que sí, pero luego me dicen que no. Yo quiero irme a casa con mi familia" (p. 82).

Como se ve, los personajes de Subauste no solo cuestionan los intereses políticos de la clase dirigente, sino la composición misma del ejército peruano, en cuyas filas habrían reinado la confusión y el desconcierto de no saber en realidad por qué –o por quién– se luchaba. Otra vez, es Mena quien pone en evidencia el discurso crítico de Subauste cuando se dirige a Álvarez, refiriéndose a él y sus compañeros en huida: "¿Voluntario, sargento? Pensé que a todos nos habían reclutado por orden del estado mayor y los generalísimos" (p. 23), o cuando afirma: "No culpo a los desertores. Sin comida y sin cartuchos de munición, solamente te queda correr" (p. 24). Como Quispe en su momento, Mena pone en duda, incluso, si el país por el que lucha es realmente suyo, cuando le dice a Montoya: "esta tierra no va a ser nunca nuestra, este país nunca va a ser nuestro país. Si ganamos, la tierra será de los hacendados y los ricos. Si perdemos será de los chilenos" (p. 70). Mena agrega: "mi familia está en Lima, sola, mientras los ricos llevan a las suyas a Europa y a nosotros nos dejan con una docena de cartuchos, para matar miles de enemigos para que no lleguen a sus haciendas. No es justo" (p. 71), y finaliza preguntándole a Montoya:

> ¿Vio la casa de campo de los generales? ¿De dónde salió ese dinero? A los del morro les mandaron ropa vieja en lugar de armas, porque esas armas nunca se compraron. Están escritas como compradas, pero nunca se compraron, ¿entiende quién es el traidor? (p. 75)

Como Alegría en *Bolognesi en Arica*, el discurso de Subauste es político. El autor sugiere que, como señala un triste dicho peruano, el peor enemigo del peruano –del pasado y del presente– resulta ser siempre otro peruano. Al finalizar la obra, Mena se revela como un traidor que ha estado informando al ejército chileno sobre los movimientos de la tropa peruana. Mena acepta su responsabilidad ante el teniente De Orbegoso, pero el personaje ofrece un argumento con el que deja entrever que sus acciones no se diferencian de las de muchos de sus superiores, a quienes también

acusa de traidores. Así, señala: “Aceptaré el precio, teniente. Sobre todo, sabiendo que varios del alto mando han acordado lo mismo con el enemigo, para escapar. Solamente que ellos salen desde puertos de lujo” (p. 79). Se podría decir que, cuando Bolognesi le confiesa a la Joven Estudiante la verdadera razón por la que Leiva no llegará con refuerzos, revela una verdad similar a la que Mena pone en evidencia cuando le pregunta a sus compañeros quién es el verdadero enemigo contra el que luchan. Cada quien se ocupa de salvar su pellejo en una contienda donde la defensa de la patria es lo que menos parece importar.

La tercera obra a la que haré referencia en este análisis es *Bajo la Batalla de Miraflores*, primera pieza dramática escrita por la dramaturga Paola Vicente (1977), premiada con el segundo lugar en el Concurso de Dramaturgia Peruana 2012. El texto de Vicente, descendiente de combatientes de la defensa de Lima, ubica al espectador entre los días 15 y 17 de enero del año 1881, tres días en los que “la capital peruana vivió la que quizás fue la más dolorosa de sus jornadas. Sus calles experimentaron en toda su intensidad el dolor, la humillación y la desesperación de la guerra” (McEvoy y Cid, 2023, p. 127). La trama se desarrolla en un espacio único: el sótano de una casa, donde las mujeres de la familia Garay se refugian durante la Batalla de Miraflores, previa a la ocupación de Lima por parte del ejército chileno. Doña Clara, su hija Julia y Esperanza, la mujer de servicio, esperan a que acabe la batalla, mientras los hombres de la familia están afuera, enfrentando al enemigo. La familia Garay representa a una sociedad civil que, como explican McEvoy y Cid (2023), durante la Guerra del Pacífico “no se limitó a ser mero testigo o víctima de los acontecimientos” (p. 83). Pero también pone en evidencia como “la contienda suscitó pasiones y adhesiones transversales en todos los países involucrados y puso en juego una serie de mecanismos para garantizar la lealtad de los ciudadanos de los ejércitos para defender la justicia de la causa a la que cada uno de ellos se adhería” (p. 83). Durante la obra, la espera de las mujeres se ve interrumpida por la llegada de un extraño al que posteriormente se suma Marianito, el hijo que regresa de la batalla herido y con la noticia de la muerte del padre. El drama se complejiza cuando se descubre que el extraño es un militar chileno y que Marianito es

un traidor que –como Mena en la obra de Subauste– ha estado informando al enemigo a cambio de una importante suma de dinero.

A partir de un drama familiar, Vicente da cuenta de varios aspectos que develan una complejidad política y social que bien podría estar hablando, también, de circunstancias del Perú actual. Uno de los temas que más resalta es la conciencia de una élite que solo se preocupa de sus propios intereses y de una clase política dividida, corrupta e incapaz de conducir una guerra que terminó escapándosele de las manos, como muchas veces nos parece que el país se le escapa de las manos a los políticos de hoy. Otra vez, es el personaje que actúa como traidor quien da cuenta de esto cuando intenta justificarse frente a su madre y hermana:

> MARINITO: Los grandes señores de Lima nos venden al mejor postor, ¿cuánto cree que vale para ellos la rendición del Perú? ¿Dos salitreras para cada uno? ¿Cree que el presidente Prado se acuerda de nosotros mientras toma el té en Inglaterra?
>
> JULIA: ¡Nosotros no somos como ellos!
>
> MARIANITO: Nosotros no somos nadie, solo un lunar entre nuestra gente. *(A Doña Clara)* ¡Usted misma lo ha dicho toda la vida, madre! ¡Nosotros aquí, en este sótano inmundo, y nuestros tíos en Chosica, cómodamente instalados, a cuerpo de reyes, mientras envían a sus sirvientes al frente! JULIA: ¡Nosotros tenemos valores, principios!
>
> MARIANITO: Sí, nosotros somos gente "decente", "honrada", patriota". Pero ¿por qué siempre son ellos los que ganan? ¿Por qué nosotros, los "decentes", tenemos que pelear sus guerras? ¿Por qué esta vez no tener algo para nosotros también? *(Tomando la bolsa de monedas)*. ¡Mire este dinero, Julia! Podemos comprar una hacienda como la del tío Bernardo y estar a salvo. ¡Dejemos todo atrás! (Vicente, 2012, pp. 40-41)

Marianito representa también a ese ciudadano que está cansado de una élite política y social abusiva y, en vez de seguir luchando, decide actuar justamente como ellos. Vicente (2016) afirma que, durante situaciones extremas como la guerra, "es interesante ver cómo el ser humano va generando relaciones y estrategias para sobrevivir: somos testigos de cómo situaciones tan extremas pueden sacar lo peor de nosotros, pero también lo más sublime" (p. 54). Al final de la obra, es Julia quien juega un rol reivindicador, al revelar que, sabiendo lo improbable que sería

sobrevivir a la batalla, su padre le dejó un encargo que debe llevar a las tropas peruanas en un lugar que solo ella conoce. El encargo es la libreta con los nombres de los civiles que participan en la defensa de Lima. Se trata, justamente, de lo que el soldado chileno ha venido a buscar a la casa donde ella y su familia se esconden. En el pacto que surge entre Julia y el enemigo que la deja partir con la libreta, reside ese aspecto sublime al que se refiere Vicente, quien también busca resaltar el rol de la mujer en una historia que suele contarse desde una mirada masculina. Este hecho, además, humaniza al personaje enemigo, quien revela que, a pesar de las circunstancias también puede mostrar compasión. Antes de partir, el soldado chileno le devuelve la libreta a Julia y le dice: "Tome. Les diré que no encontré nada. ¡Guárdela bien! ¡Cumpla su misión!" (Vicente, 2012, p. 47).

Por último, el rol que juega Marianito ofrece la mirada más incómoda de los hechos. Al revelar sus razones para traicionar, pone el dedo en la llaga, haciéndonos ver cómo, tarde o temprano, la corrupción finalmente llega a todos los estratos de la sociedad incluso en los momentos en que debería primar la solidaridad. Marianito cuestiona a su hermana señalando: "¿Sabe dónde está la dignidad de todos los que fueron al frente hoy? Un metro bajo tierra, pues así acaban los patriotas en este país. Con su dignidad tirada por los suelos" (p. 41). Marianito es, como Mena en la obra de Subauste y Leiva en la de Alegría, el peruano que antepone sus propios intereses a los de la patria. Pero habría una distancia que separa a Marianito y Mena de Leiva. Los primeros representan a los peruanos que han perdido la esperanza en la patria ante el desamparo y la traición de sus propios gobernantes. Leiva, en cambio, representa a la clase política que, aún hoy, saca provecho propio de cada situación, mientras se sienta "a mirar cómo se destruye nuestra patria", como señala Del Río (2019, párr. 6) en su artículo acerca del caso Chávarri.

Héroes victimados y batallas inconclusas: la desmitificación de la guerra y el paralelo con el presente

En 1899, el artista peruano Juan Lepiani presentó su pintura titulada "El último cartucho". En la pintura se retrata el momento decisivo de la Batalla de Arica. Bolognesi es el protagonista de este cuadro. Yace herido, al centro de la pintura. A su lado izquierdo un soldado chileno está a punto de dispararle. A su derecha, otro soldado está a punto de rematarlo con el culatazo en la cabeza que terminó con su vida.

Conocido por el rigor histórico en su trabajo, y por rememorar momentos clave de la Guerra del Pacífico en sus pinturas, Lepiani viajó a Arica para estudiar la zona y entrevistar a algunos sobrevivientes de la batalla. De ahí que su obra se considere casi un documento de guerra en el que se daría cuenta, entre otras cosas, de la desventaja del ejército peruano en la contienda. En efecto, en la pintura, los soldados peruanos son retratados llevando diferentes tipos de armas que usaban varios calibres, por lo que para ellos habría sido imposible intercambiar municiones. A otros los vemos sin armas, luchando con las manos. Del mismo modo, resalta la precariedad de los uniformes con los que el batallón de Bolognesi se enfrentó a su enemigo en Arica. Un enemigo que, con la misma precisión histórica, es retratado con mejores uniformes y bien armado. Dentro del ejército peruano, se distinguen también marinos que pelean en tierra. Se trata de los sobrevivientes de la fragata Independencia que encalló en el combate de Iquique durante la Campaña Marítima. Cerca de Bolognesi, yace el comandante Juan Guillermo More, quien luego de perder la fragata se quedó con algunos marineros en Arica, por decisión propia. Sobre los marineros que combaten en tierra, el historiador Iván Pineda (2023) destaca un dato que podría parecer anecdótico pero que revela un aspecto importante para comprender la obra en su contexto. Según la norma, en las gorras de los marineros debía estar escrito el nombre de su fragata; sin embargo, en ellas se lee "Morro", en alusión al Morro de Arica. Pineda (2023) afirma que esto tendría que ver con la filiación política de Lepiani, quien habría sido partidario de Piérola. More, en cambio, habría sido anti pierolista y sería por esta razón que "Lepiani

quiere negarle a More la oportunidad de morir en nombre de su buque" (14m10s). Esto significaría que, a pesar del afán realista de Lepiani, la rigurosidad histórica habría entrado en conflicto con sus ideales políticos y, por eso, se habría dado la "licencia" de borrar una parte de la historia de la guerra.

El proceder de Lepiani daría cuenta de la fuerte polarización política en la sociedad peruana que, hacia finales del siglo XIX, intentaba explicar el resultado de la guerra. Al inicio de este artículo vimos cómo la categorización propuesta por Quiroz se sustenta en el quiebre que se evidencia en el discurso que, desde el teatro, ofrecieron los dramaturgos peruanos que llevaron la guerra a la escena durante el período del enfrentamiento y los años cercanos al cese de este. De esta manera, citamos cómo en *Ya vienen los chilenos* de Gamarra se siente el peso de la mirada realista que busca encontrar respuestas ante la derrota, y cómo este se diferencia del texto de Pérez, cuyo carácter es eminentemente triunfalista. McEvoy y Cid (2023) explican que "el entusiasmo y el tono triunfalista de los primeros meses fue sustituido por el desengaño a medida que la guerra tomaba un rumbo adverso" (pp. 188-189). Los textos teatrales que se escribieron antes y después darían cuenta de ello, como ya hemos observado.

El objetivo de este estudio no ha sido hacer un recuento histórico del teatro peruano acerca de la Guerra del Pacífico, sino ofrecer un acercamiento a la mirada que han dado, hasta ahora, los dramaturgos del presente siglo que han optado por escribir sobre ella. El objetivo principal ha sido el de determinar puntos en común en su discurso. En ese sentido, he propuesto nuevas categorías que toman como punto de partida la clasificación realizada por Quiroz (2009) acerca de las obras de teatro escritas durante y en los años más recientes del conflicto bélico que enfrentó a Chile, Perú y Bolivia y, tras el abandono de la guerra por parte de Bolivia, a los dos primeros, entre 1879 y 1883. He sugerido definir los textos de Alegría, Subauste y Vicente como "historicistas", en la medida en que buscan explicar el presente según los acontecimientos del pasado y que usan los acontecimientos de guerra para referirse a problemáticas sociopolíticas todavía identificables en el Perú contemporáneo. También

he sostenido la posibilidad de agrupar las obras citadas dentro de un nuevo campo de batalla. El "Campo de batalla III" –siguiendo también la clasificación de Quiroz– sería el de la batalla inconclusa contra la corrupción, ese componente enquistado en casi todos los ámbitos políticos y sociales del país, que ha sobrevivido al paso de los doscientos años de la historia republicana peruana. El enfoque crítico sobre la política peruana actual, y a la corrupción como un elemento que la define, es transversal a todas las obras analizadas. Pero es Alegría quien trabaja este aspecto de manera más evidente. El propio autor lo deja explícito en una entrevista cuando dice que los políticos peruanos actuales "siguen en su ineptitud, siguen en su incapacidad, peor aún que entonces" (Alegría, 2013, 6m19s). Sin embargo, los otros textos son igualmente muy críticos con los políticos a los que, sin duda, responsabilizan de los resultados de la guerra. Como hemos visto, todos sugieren –aunque quizás de una manera más velada– el nexo que hay entre la manera de actuar de los políticos del siglo XIX y los de hoy.

Al igual que los historiadores, los dramaturgos usaron el teatro como un medio de difusión de discursos patrióticos y la pasión de los héroes. En los años de la posguerra, tanto en Perú como en Chile se propuso fijar en el imaginario patriótico a los héroes caídos en batalla a través de homenajes públicos y monumentos. En este contexto, habría primado el discurso nacionalista en el que una de las características distintivas habría sido la exaltación de aquellas figuras que, al dar su vida en el campo de batalla, encarnaban el compromiso con la patria (McEvoy y Cid, 2023, pp. 177-188).

Sin embargo, hemos visto cómo en las piezas analizadas se reelabora el discurso de la figura del héroe. En *Bolognesi en Arica*, por ejemplo, resulta inevitable preguntarse quién es el personaje que juega el rol de víctima en la trama. Podemos ver a Bolognesi como la víctima y al ejército chileno como el victimario. Una mirada que se acerca a la visión de la historia que plantea Lepiani en su cuadro. Pero una segunda mirada, tal vez más exhaustiva del texto, es la de los políticos como victimarios. En ambos casos, sin negar el carácter heroico de sus actos, Bolognesi asume el rol de víctima. Del mismo modo, la obra de Subauste ubica a los soldados del ejército peruano como víctimas de un doble adversario. En *El Enemigo* los

personajes de Subauste representan a esos miles de peruanos que lucharon anónimamente en la defensa del territorio peruano y cuyo sacrificio se hizo heroico por medio de monumentos como el del Soldado Desconocido inaugurado en el Morro Solar de Chorrillos en 1922. Pero, ni Alegría ni Subauste centran su discurso en la heroicidad de sus personajes. En ambas obras, se destaca, más bien, el doble aspecto que representan los héroes en una contienda donde fueron constantemente traicionados por sus líderes. En su rol como traicionados, residiría también su papel de víctimas. Se trata de héroes victimados. En el caso específico de *Bajo la Batalla de Miraflores*, hay un elemento más. Si bien los personajes masculinos se construyen bajo características similares a las otras dos obras, en la propuesta de Vicente, Julia surge como una heroína que da visibilidad al rol de la mujer en la guerra. Esto agrega un elemento reivindicador al texto que lo diferencia del resto, aunque no por eso Julia deja de ser, también, víctima del sistema corrupto que determina su lugar en la contienda y el futuro incierto de su misión que no se llega a contar en la obra.

Hemos comprobado en estas páginas que desde finales del siglo XIX, hasta hoy, los políticos son representados como los agentes antipatriotas de todos los tiempos. Desde muy temprano en las dramaturgias peruanas sobre la Guerra del Pacífico, estos pasaron a ser los verdaderos victimarios de las tramas. En las dramaturgias del siglo XXI que he analizado en este artículo, son ellos los verdaderos enemigos del país en el campo de una batalla inconclusa donde la corrupción se resiste al paso del tiempo.

Referencias

Alegría, A. (2013, 27 de junio). *Alonso Alegría dirige "Bolognesi en Arica"* / Entrevistado por C. Valenzuela. [Video]. Willax Televisión, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7Sg9oo7cgSw

Alegría, A. (2021). *Bolognesi en Arica*. [Obra dramática inédita en archivo de Word]. Copia en posesión del autor.

Contreras, C. y Cueto, M. (2018). *Historia del Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.

Del Río, Patricia (2019, 3 de enero). Victoria. *El Comercio*. https://elcomercio.pe/opinion/rincon-del-autor/victoria-patricia-rio-noticia-593605-noticia/

Donoso Rojas, C. y Huidobro Salazar, M. G. (2015, 30 de junio). La patria en escena: el teatro chileno en la Guerra del Pacífico. *Historia, 48*(1), 77-97. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942015000100003

Gamara, A. (2009). Ya vienen los chilenos. En R. Quiroz, *La guerra del Pacífico en el Teatro Peruano* (pp. 11-32). Universidad Alas Peruanas.

McEvoy, C. y Cid, G. (2023). *La guerra del pacífico (1879-1883)*. Instituto de Estudios Peruanos.

Pérez, M. I. (2009). La guerra con Chile. En R. Quiroz, *La guerra del Pacífico en el teatro peruano* (pp. 37-62). Universidad Alas Peruanas.

Pineda, I. (2023, 22 de mayo). *El último cartucho. Cuadro histórico de Juan Lepiani*. [Video]. TelloPedia, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M37IG2THHjM

Quiroz, A. W. (2021). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Quiroz, R. (2009). *La Guerra del Pacífico en el teatro peruano*. Universidad Alas Peruanas.

Subauste, D. (2021). El enemigo. En *Concurso Nacional de Dramaturgia. Teatro Lab 2018-2019* (pp. 16-96). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Vicente, P. (2012). *Bajo la Batalla de Miraflores*. CELCIT. https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/

Vicente, P. (2016, 6 de octubre). Batalla escénica. El drama de una familia limeña durante la Guerra del Pacífico en la obra teatral *Bajo la Batalla de Miraflores*. *Caretas*. https://www.ulima.edu.pe/en/node/8977

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 146-172.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.057

La moderna guerra mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática

The modern Mexican war and its effects on the exercise of dramatic production

Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana, México
hugo.salcedo@ibero.mx • orcid.org/0000-0003-4737-1741

Recibido: 11/12/2023. Aceptado: 24/04/2024.

Resumen

En este artículo se hace referencia a la declaración de guerra por parte del gobierno federal en contra de los cárteles de la droga y el crimen organizado. Aunque esta moción se realizó en el sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), no han dejado de sentirse los efectos que también golpean a la población civil y a los sectores más desfavorecidos, en una secuela de horror: extorsiones, desapariciones forzadas, trata de personas, desplazamientos y violaciones de toda índole que conducen al asesinato. Por su parte, una importante traza de la dramaturgia y el teatro mexicano –mediante diversos y atractivos caminos estructurales–, atiende a la voz de urgencia y de visibilidad, haciendo motivo de sus exposiciones esta barbarie irrefrenable. El desgaste imparable de la clase gobernante y las condiciones de sobrevivencia se erigen como una palestra para la exposición de la ignominia, la corrupción y el poder.

Palabras clave: teatro mexicano, dramaturgia, violencias, guerra contra el narco, política

Abstract

This article refers to the federal government´s declaration of war against drug cartels and organized crime. Although this motion was made during the six-year presidential term of Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), the effects that also hit the civilian population and the most disadvantaged sectors have not ceased to be felt, in a sequel of horror: extortion, forced displacements, human trafficking, displacements and violations of all kinds that lead to murder. On the other hand, an important trace of Mexican dramaturgy and theater, through diverse and attractive structural paths, attends to the voice of urgency and visibility, making this irrepressible barbarism the reason for its exhibitions.

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

The unstoppable erosion of the ruling class and the conditions of survival stand as a stage for the exposure of ignominy, corruption, and power.

Keywords: Mexican theater, dramaturgy, violence, drug war, politics

Un soldado en cada hijo te dio…

Himno Nacional Mexicano

Encuadre: un rápido contexto

De forma corriente, la labor dramatúrgica también se ha alimentado de las decisiones provenientes de los órdenes públicos que afectan la vida rutinaria de la ciudadanía. Mediante el artilugio de la textualidad literaria como una primera capa de la complejidad espectacular, la autoría dramática escudriña en las decisiones políticas y los efectos de esas acciones dictadas desde el aparato gubernamental. Tal selección de materiales para construir una ficción derivada de la condición de realidad reconocible es con palmaria intención de poner en cuestión aquellas decisiones que tienen una desembocadura desafortunada a partir del ejercicio de la función pública.

Ya sea por incapacidad, incongruencia, presión de un grupo específico, resguardo de intereses políticos o personales, o todo ello junto, la clase gobernante mexicana ha sido muy recurrente en mostrar impericia, arrogancia y autoritarismo. Durante estas décadas del siglo veintiuno hemos sido testigos de una alternancia en el poder que podría suponer no ya solamente un equilibrio de fuerzas políticas sino también una adecuada oxigenación del orden institucional. Mediante este intercambio de colores partidistas, el de Acción Nacional (PAN) arrebataría el poder presidencial a la máquina avasalladora del Partido Revolucionario Institucional (el PRI), fracturando un largo poderío heredado de la Revolución mexicana de 1910, y quien gobernaría el país justo hasta el año dos mil. El PAN, partido de las

derechas, representante de los empresarios y que –entre otras cuestiones– salvaguarda el concepto de familia heteropatriarcal tradicional, se hacía del poder acabando con la secuencia dictatorial del tricolor que –con este emblema– aglutina también la noción de nación como entidad homogénea.

Ahora bien, la violenta administración de Felipe Calderón Hinojosa en el segundo periodo del PAN en el poder (de 2006 a 2012), sería castigada por el electorado, que haría volver al PRI a Palacio Nacional, de 2012 a 2018 con un Enrique Peña Nieto aupado no solo por las huestes de confederaciones obrero-patronales de las que siempre este equipo ha echado mano, sino también por camarillas empresariales, sectores de la religión católica aún mayoritaria en México, y del grupo Televisa, quienes descaradamente orquestaron este retorno del *priísmo* no sin demostrar nuevamente las artimañas, juegos sucios y corruptelas para hacerse del poder y revirar hacia una recuperación de espacios pausados por la alternancia, vendiendo la idea de que México estaría en peligro si llegaba al poder el reconocido político y luchador social Andrés Manuel López Obrador (AMLO), de quien ya se conocía su forma de gobierno por haber estado al frente de la ciudad de México.

Muy lamentablemente algo había de razón en aquel dibujo tan repetido para infundir temor en los votantes, pues la llegada de AMLO a Palacio hace ya cinco años (en 2018) fue –más pronto que tarde– acabando con la esperanza de un anhelado cambio de raíz que erradicara la corrupción, el autoritarismo y la cauda de iniciativas políticas, sentidas como derivas caprichosas más que acciones para resolver auténticamente las circunstancias acuciantes de la nación mexicana. Y señalo “esperanza” (entre comillas) pues parte de su apoyo publicitario se desprendió al erigirse como “La esperanza de México”, eslogan personificado en una curiosa mixtura: entre la figura de caudillo histórico, héroe social o mesías revelado a su pueblo fiel, que traerá consigo un nuevo orden de cosas, siendo –por otra parte– el líder nato de la austeridad y la moral. Por otro lado, a partir de la concepción y el registro de su plataforma política bautizada como Morena (Movimiento de Regeneración Nacional) se construyó una maquinaria que apela y manipula con habilidad cierta

conciencia del "pueblo sabio y bueno" (escrito nuevamente con comillas, que es como AMLO se dirige de frecuente a la población mexicana), con una religiosidad católica todavía mayoritaria en los tiempos actuales, y la elocuente insinuación a la virgen que se le reveló a un indígena, de tez morena, la madre de los pobres y los desvalidos, aparecida en el cerro del Tepeyac y quien se venera cada 12 de diciembre, la Virgen de Guadalupe.

La Cuarta Transformación (o 4T) fue la enorme apuesta del partido ahora en el poder que representaría una definitiva evolución radical. Esta mutación sería producida por las orquestadas acciones del plan de gobierno que habrían de considerar un salto cualitativo y positivo, para demarcar la nueva era del tiempo histórico mexicano. Mediante las buenas maneras del nuevo poder estatal, habría un cambio profundo solo comparado con la gesta independentista, la Reforma y la revolución, a fin de extinguir el abuso y los privilegios que han existido en México como una enfermedad irremediable. Ante la circunstancia propia de una población desvalida, Morena, AMLO y su poder transformador anunciaban las "buenas nuevas" de la vida común. Sin embargo, muy pronto en la trayectoria sexenal, vendrían otros desencantos azuzados por el ejercicio de polarización entre el presidente en turno y diversos grupos. Hubo denostación recurrente contra la clase empresarial, contra los grupos y figuras políticas adversas, contra la comunidad académica y de la ciencia, contra los periodistas, etcétera.

Entonces, pues, ya no serán ni el PAN, ni el PRI, ni Morena –en el recorrido de estas décadas recientes– quienes resuelvan temas complejos de la sociedad mexicana como la violencia, la corrupción o el acceso adecuado a los bienes y servicios. Tampoco lo harán los partidos políticos "satélite", aquellos que se alinean a conveniencia. Lejos de resolver los temas de preocupación y mayor necesidad a partir de una agenda realista, los diferentes equipos partidistas, cada cual, a su manera, ensancharía la brecha de la tranquilidad y paz ciudadana sin olvidar las mociones de corrupción, concentración de poder y autoritarismo vertical que no desaparecen.

Calderón y su guerra

El sexenio panista encabezado por Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) marcó la flagrante salida del ejército mexicano de sus cuarteles y su directa intromisión en la vida cotidiana. Este hecho se realizó a partir de la errada iniciativa de la declaración presidencial de la guerra contra el narcotráfico, comprendida también como una acción simbólica para legitimar el ascenso a la dirigencia del país. Esta determinación tuvo como efecto las profundas marcas de una violencia incontenible que se agravó en todos los sectores de la vida cotidiana.

El académico Israel Cervantes Porrúa considera las acciones de justificación y derivación del decreto bélico de Calderón como una *performance* enfocada a generar una realidad que, fuera de toda artificialidad, resultara creíble para la ciudadanía. Ante la consideración presidencial, era necesario el convencimiento generalizado de la salida tumultuaria de los militares afuera de sus campamentos y su irrupción en la sociedad (Cervantes Porrúa, 2017). Sin embargo, con los militares afuera de sus fortificaciones y el enfrentamiento de estos con grupos criminales, la población no se convirtió en mera espectadora de la espiral violenta, sino que también fue arrastrada por ella mediante fuegos cruzados, equívocos fatales, imprudencias, violaciones, etcétera.

La dramaturgia persistente en hacer ejercicios a partir de la realidad acuciante consideró muy pronto este flagelo para acuñar nuevas piezas que permitieran una mirada distinta, no ya desde el reporte periodístico o la nota de prensa, sino mediante la ficción mediada por la lectura y la espectacularidad. Algunas obras de teatro refieren directamente el problema del trasiego de la droga y el azote criminal contra la población, mientras otras escudriñan en las razones de la nuda vida de quienes deciden enrolarse en las filas de la delincuencia; otras más recuperan la existencia corriente de los personajes que, de repente y sin atenuantes, se encuentran ya en el centro de la turbulencia. De esta manera, por ejemplo, en la pieza *Ánima Sola* (2010), Alejandro Román (nacida en 1975) realiza su experimento literario mediante la intervención de tres voces femeninas, la mayor de treinta años, presentadas en un tiempo detenido y un espacio

indeterminado, una suerte de limbo supraterrenal en el que solo deambulan, debido a la condición de injusticia que las llevó a una muerte prematura. La crítica Iani Moreno afirma (2023) que "para construir la obra, Alejandro Román recogió las historias de mujeres mexicanas que fueron víctimas de una violencia extrema a manos de bandas despiadadas, grupos paramilitares y organizaciones de narcotráfico" (p. 42).

A pesar del sesgo que denuncia el ardid machista de amor fraudulento contra la condición femenina, lo elocuente es la situación general de indefensión. Explica Moreno que "en la obra las escenas son herméticas y las personas están encerradas en cárceles simbólicas donde no pueden salir porque están atrapadas por la violencia en una lucha de poder entre dos potencias: el Estado y las organizaciones criminales" (p. 45). Los espacios de las acciones se traslapan, la voz de los personajes hace entender que alguna de ellas se encuentra en un vertedero de Tijuana, otra en un deshuesadero de autos en Ciudad Juárez y la última en un camino desolado sobre la costa de Guerrero. El discurso se entrecruza mostrando una fluidez a tres voces que giran en torno al tema de la guerra detonada. Cada una de las mujeres describe su particular lugar de referencia, dejando así patente la idea de diseminación de la violencia por diversas zonas del territorio nacional. En su perorata, ellas van deshilvanando la madeja de circunstancias fortuitas que las llevó a perder la vida. A Adriana, una sexoservidora, la encañonan y trepan a un vehículo. Erika extraña los caminos arbolados, el sembradío y los cerros azules de su tierra natal, denunciando a los talamontes como una red de explotación indiscriminada de los recursos naturales. Carmen es presa del resentimiento a su pareja porque la preñó y dejó abandonada. En su recuento, esta última evoca las imágenes de la contienda bélica. Dice:

un restaurante incendiado
el miedo me golpea el pecho
dos coches baleados llenos de muertos
esquinas llenas de muertos frescos
cabezas rodando por las avenidas
hileras de tanquetas militares
militares con la cabeza reventada a balazos
miedo constante

enjambre de policías federales
federales cayendo con el pecho agujerado por ráfagas
de cuerno de chivo
tanto miedo que cae del cielo
helicópteros volando bajo
miedo en el aire
disparos
miedo que no duerme
explosiones de granada que se escuchan a la distancia
olor a miedo
olor a pólvora
miedo en las venas
olor a sangre
miedo hasta en la sombra
la risa de la muerte se escucha como música de fondo
(Román, 2010, pp. 73-74)

Esta misma referencia a la melodía como elocuente telón de fondo para el devenir trágico se aprecia desde el mismo título de la pieza *Música de balas* (2012) de Hugo Salcedo, que nació en 1964. La idea de armonía sonora como un regocijo para el espíritu se subvierte al considerarse ahora como el atronador refuego de la guerra. Sean uno a uno como tiros solitarios, o en ráfagas ametralladas con furia, los disparos construyen una elocuente partitura que da cuenta de la contienda feroz que hace aflorar la sangre derramada. Los golpeteos de las armas y el impacto de sus proyectiles siembran caos, dolor y muerte.

El discurso dramático de *Música de balas* está compuesto por breves cuadros en apariencia independientes, pero que son hilvanados mediante las condiciones de deshaucio de los personajes comunes a quienes –en su cotidianidad– se les atraviesa una guerra. Las viudas y sus niños huérfanos recibirán una ridícula medalla para intentar borrar la marca de su desventura, mientras otros pequeños, de semejante edad, juegan a que son capos auténticos y emulan las acciones vengativas de un grupo sobre otro que bien han aprendido en la escuela de la vida corriente. Los varones jóvenes intentan enrolarse en alguno de los cárteles para salir de la pobreza en la que se encuentran sumergidos, mientras las chicas sufren

levantones y violaciones físicas para luego ser desintegrados sus cuerpos en tinas llenas de ácido. Los adultos se desplazan día con día en un territorio sin ley, agazapados para evitar la bala perdida o la extorsión, procurando sencillamente sobrevivir. En general estamos frente a las derivaciones trágicas de esta guerra mexicana que no emerge en algún lugar preciso de su amplio espacio geográfico. La guerra tiene frentes de batalla en el norte y en el sur, en poblaciones de la costa del Pacífico o en el Golfo. Y aunque tampoco respeta condición social, lo indiscutiuble es que siempre serán los más marginados y la ciudadanía común quienes más resentirán el flagelo del terror. La ofensiva no se libra solamente entre las escuadras militares y los grupos de mafiosos parapetados en los cuarteles de uno u otro bando: los enfrentamientos suceden al doblar la esquina luego de una compra en la tienda de conveniencia, afuera de una escuela o en el atrio de una iglesia.

El *continuum* trágico de la guerra

Hace poco más de una década que concluyó, en 2012, el sexenio presidencial de Felipe Calderón, pero no así la guerra. El estrepitoso fracaso de aquella declaratoria fue también debido a la decisión de "combatirlo principalmente con el ejército concentrándose en capturar capos del narcotráfico y en el decomiso de drogas. Sin embargo, no se combatieron problemas internos en el gobierno como la corrupción e impunidad en las instituciones de seguridad y el sistema judicial" (Rosen y Zepeda, 2015, p. 161). La mala organización y las fallidas iniciativas del gobierno hicieron que afloraran células delictivas o se robustecieran los grupos más enquistados, impactando en el debilitamiento institucional y la expansión de un sistema criminal en los gobiernos locales.

Junto a los ciudadados de a pie, también ciertas formas de expresión popular encargadas de encender el amor propio de las bandas criminales resentirán el coletazo. De esta manera, por ejemplo, el dramaturgo Hernán Galindo (nacido en 1960) en su obra *Kumbia sumergida* (2020), refiere la masacre del grupo musical Kombo Kolombia, cuyos integrantes fueron asesinados luego de haber amenizado una fiesta para los Zetas en

territorios del cártel del Golfo. Este atrevimiento seguramente considerado como una ofensa, acabaría con la vida de los miembros. A más de diez años de la ejecución, una nota de prensa reporta lo siguiente:

> El grupo de vallenato *Kombo Kolombia* protagonizó una de las *matanzas* más sonadas realizada por el *crimen organizado* cuando en la madrugada del último viernes de enero del año 2013, *17 integrantes entre músicos y asistentes* de la banda fueron *secuestrados* tras ser bajados del escenario donde hacían una presentación en una *fiesta privada en Nuevo León*.
>
> Hace casi 11 años, el 26 de enero, los familiares y amigos reportaron que perdieron totalmente la comunicación con los miembros del grupo de vallenato luego de que se presentaron en la fiesta organizada en un bar por *José Isidro Cruz Villarreal* alias *"El Pichilo"*, el jefe de plaza de *los Zetas* quien presuntamente les tendió una trampa. (La masacre de El Kombo Kolombia, 2022, párr. 1-2; destacados en el original)

Muy recelosas de sus espacios de injerencia, las bandas criminales desautorizan toda intromisión no pactada. Los cárteles también aprovechan la acción criminal del secuestro y el asesinato para demostrar ostentosamente su poderío sobre la competencia. Y mediante la consumación del crimen tumultuario contra el tercero en discordia, la supremacía se reafirma.

En ocasión de la *Kumbia sumergida*, el experimento del escritor norteño se monta en la posibilidad escénica de combinar música y baile populares, entrecruzando breves pero confusos recuerdos de los personajes que, ya sin vida, dialogan desde el fondo de la noria a donde fueron lanzados. En realidad, aclara el autor, los personajes "son voces y presencias múltiples que se fusionan en la memoria de los muertos y la desgracia de los vivos" (Galindo, 2020, p. 77). En ese sentido puede comprenderse que, como decíamos antes, la desventura sucede precisamente por la condición de alta vulnerabilidad de los habitantes comunes. La desgracia radica en la imposibilidad de poder cambiar la circunstancia de violencia desbordada que deriva en los sucesos marcados con sangre inocente.

Por afirmaciones de la voz popular se sabe que de forma regular los grupos criminales contratan a solistas o bandas de diferente estilo musical para que animen sus festejos, sin que los artistas sepan necesariamente la

identidad de sus empleadores. Las estrofas que se cantan en la *Kumbia sumergida* dan razón de estas acciones:

> Dicen me brindó apoyo
> ese cartel poderoso.
> Me llevó a privadas fiestas
> todo se volvió gozoso.
> […]
> Pero en mi gran ignorancia
> yo serví a su enemigo
> Le amenicé sus eventos
> y en chinga… acabó conmigo. (p. 83)

Por otra parte, la negativa a ofrecer un concierto ante el miedo a la represalia también puede ser castigada con la muerte. Los conjuntos musicales se localizan así en una encrucijada. Esta condición de fragilidad puede entonces derivar hacia otros tantos atentados, amenzas o crímenes contra el gremio que tampoco serán seguidos adecuadamente por los servicios de investigación, ya sea por colusión con los propios grupos delincuenciales, por falta de recursos de inteligencia, burocracia y demás papeleo intransigente, o simplemente por miedo.

Contraria a una nación que debiera vivir en paz, la conflagración afecta a sectores poblacionales que pasan por el sobresalto continuo entre levantones, fuego cruzado o crímenes perpetrados a la vista. En este drama de Hernán Galindo, el personaje que hace las funciones de Sonidero, nombre con el que se conoce a una especie de DJ y al tiempo animador de la "tocada" o fiesta de barrio, expresa:

> Y veo matazón por todos lados, lejos y cerca. Y colgados y balaceados y descabezados y vivimos en el filo del cuchillo, con el miedo con la inseguridad metida en cada hora del día, porque ni comemos, ni dormimos ni cagamos en paz porque siempre hay que estar pendiente de que no te vayan a robar, a levantar, a encajuelar. (p. 116)

La guerra de Calderón no solamente fue un despropósito de dimensiones agigantadas. Puede entenderse –por supuesto, muy lejos de toda justificación genuina– como una acción demostrativa del poderío gubernamental y militar en consecuencia; pero su curso de ninguna

manera resolvió el tema que se procuraba atajar. La iniciativa carente de una táctica o plan de efectividad acrecentó el desatino devenido en una cauda de daños irreparables que llegan hasta el tiempo presente.

Los cuantiosos jóvenes que se siguen enganchando a filas criminales o incluso la cruel existencia de niños vueltos desde muy temprana edad al sicariato, refieren una falta de oportunidad generalizada, el abandono institucional, la pérdida de cohesión social, la indigente idea por imaginar posibilidades de ascenso económico rápido y fácil, o el afán por encontrar un sentido a la frustrada existencia. Acorde a esta vía de nutridas necesidades, cabe mencionar el conmovedor monólogo intitulado *Tártaro* (2020) de Sergio López Vigueras (nacido en 1985), cuyo montaje también recibió importante reconocimiento por parte de la audiencia. Esta pieza propone un frenético recorrido por varias facetas de un joven que desde su propio trabajo de alumbramiento se resiste a nacer, advirtiendo un dolor y sufrimiento en la vida exterior que ya le espera:

> No quiero salir.
> El afuera es hambre y sed y yo no tengo dientes.
> Esta cueva es filo y angustia.
> Sólo quiero dejar de moverme y que algo de esta sequedad se humedezca.
> No quiero salir, la luz
> es un terror que acecha tras la piel de mi madre.
> Si crecer es esta violencia umbilical, ¿qué será de mí allá afuera? (López Villeras, 2020, p. 262)

Cuando el personaje de esta pieza es apenas un niño, ya es seducido para formar parte de las filas criminales. La orfandad familiar e institucional, aunadas a las condiciones de pobreza generalizada y la idea de pérdida de futuro, amalgaman la fragilidad de los nuevos reclutas. El narco los localiza y utiliza como eslabón de la secuencia criminal. Siendo solo unos pequeños que juegan fútbol en la vía pública, comienzan sus primeras tareas como "halcones" de la mafia; esto es, vigilando y alertando sobre las actividades de las autoridades o de otros miembros de cárteles rivales. La forma en que está tan incrustada esta labor para el desarrollo de la vida delictiva, es que a cambio de una paga la pueden realizar

vendedores ambulantes, taxistas e incluso –como en este caso– los menores de edad.

En la obra de López Vigueras, el mafioso premia a los pequeños por su servicio bien hecho, con una cantidad que jamás imaginarían tener en la mano:

> Nos da doscientos pesos a cada quien.
> "¿Y no quieren hacer esto diario?
> Les doy a cada uno mil a la semana, pero tienen que estar todo el día".
> […]
> ¿Cuánto son mil pesos?
> […]
> Mil es para comprar todo el estanquillo, todas las bolsas, todo el chicharrón,
> la cajeta y conchas *bimbo*, lo que nunca,
> ir al café donde está el *mario kart* y comprar diez horas, cien horas, todo el día. (pp. 273-274)

La crueldad se acrecienta con las marcas de inocencia de estos pequeños quienes, envueltos ya en una forma aparentemente tan simple de conseguir dinero, se convierten en adolescentes. Reciben entonces el triple por sus servicios y modifican sus gustos, ahora más acordes a la ostentosa cultura de los narcos:

> Las lunas crecieron y menguaron.
> A Víctor le creció un bigote de pelusa.
> Yo cambié los tenis por dos botas.
> […]
> Cambié las camisetas con hoyos por una camisa vaquera.
> […]
> Y mi cinturón amarrado con una hebilla en llamas. (p. 275)

Sin embargo el espejismo de bonanza económica y bienestar que incluye también la compra de favores sexuales a chicas menores de edad, acabará muy rápido. El consumo desmedido de alcohol, aunado a una necesidad ya recurrente de sexo y consumo de drogas, mermará la condición integral del protagonista, lanzado auténticamente a un territorio

de pesadilla. Como sabemos, en nuestra cultura se reconoce con el nombre de "Tártaro" también a un lugar abismal, más profundo incluso que el Hades; es una especie de prisión y mazmorra de castigo, profundo y temible. Así es como puede cruzarse el significado mítico de esta evocación con el propio contexto, tan cruel por reconocible, en donde el personaje de la pieza acabará su breve existencia consumida por la violencia y el dolor:

> El infierno.
> La tiniebla encendida.
> El Tártaro.
> No en el más allá.
> No hay más allá.
> […]
> Un chorro de fuego como un sauce encendido. (p. 292)

De acuerdo con la reflexión de la periodista Carmen Morán, desde hace ya tres sexenios que el narco ha convertido a México "en un agujero de arenas movedizas donde el país se hunde sin remedio" (Morán Breña, 2023, párr. 1). En esa debacle insostenible, el poder criminal ha mostrado su capacidad de organización y expansión mediante la intromisión en diferentes actividades que van más allá de los sembradíos de amapola o mariguana, la fabricación de la droga sintética y su trasiego. Ahora también han construido rentable negocio mediante la trata de mujeres, controlan labores comerciales en diferentes localidades mediante las extorsiones denominadadas como "cobros de piso", o realizan desalojos en los bosques para llevar a cabo la tala clandestina secuestrando y asesinando a ambientalistas y periodistas que denuncian las atrocidades.

> El narco no solo ha multiplicado sus negocios, del aguacate a la industria pesquera y maderera, el turismo, los taxis, los mercados de productos falsificados, las pollerías, la cerveza o el reparto del agua; también ensaya nuevos armamentos, desde bombas a drones; y su penetración en el ámbito político no se conforma ya con presionar a los gobernantes electos, sino que coloca a su propia gente al frente de los Ayuntamientos. (Morán Breña, 2023, párr. 2)

Los grupos delictivos han ampliado su espectro entrando también al rubro del tráfico de migrantes como una actividad tan rentable que ha construido auténticas redes de expansión y control. Sus actividades van desde el contacto con la persona con necesidad migrante en diferentes puntos de la geografía nacional, su traslado en condiciones peligrosas e inhumanas, hasta el encuartelamiento en casas de seguridad disfrazadas de hoteles o albergues, en donde sufren una serie de agravios como violaciones, intimidaciones y sobornos.

Los delincuentes cuentan con armamento táctico de primer nivel: chalecos antibalas y uniformes, vehículos para todo terreno y tanquetas, armas de alto alcance, municiones, drones, etcétera, logrando inclusive reducir o hasta evitar la presencia de las fuerzas armadas en diferentes zonas del país que, aún con todo el aparato de inteligencia bélica que poseen, no pueden –y al tiempo no quieren– acabar por reducirlos.

Los 43 y más

La dramaturgia mexicana perseverante en la edificación de un observatorio crítico de la realidad nacional continúa exponiendo los abusos, secuestros, encubrimientos, etcétera, de los bandos militares asignados a tareas afuera de sus cuarteles con un sentido de control y represión. Por ese camino, el caso más sonado en la histora reciente es la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, sucedido en septiembre de 2014. Ante una circunstancia flagrantemente violatoria de los derechos humanos mediante la detención ilícita de los jóvenes a quienes se les negaba la posibilidad de manifestarse, siguieron el ocultamiento de pruebas, las declaraciones falsas y –en definitiva– la colusión de autoridades de diversos niveles de gobierno que se empeñan en opacar la verdad del suceso. Se trata de un acto tristemente no inédito sino que invariablemente recuerda las matanzas de Tlatelolco en 1968 y del Jueves de Corpus en 1971, todos orquestados en contra de la juventud estudiantil.

Es claro que en México existe una dramaturgia pródiga y variada que a su vez examina los eventos nefastos en contra de las comunidades estudiantiles, combinando estilos y formulaciones dentro del arco situado entre los acontecimientos del 68 del siglo pasado y los de 2014, en donde el ejército y otras fuerzas represivas del Estado son los antagonistas de la expresión en libertad y la vida. Los textos teatrales que concuerdan en esta temática del dolor e impunidad expresan mediante claves realistas, simbolistas y de otras variantes estilísticas la condición de desahucio y la fragilidad humana; denuncian el castigo ante la proclama libertaria, la escalada criminal, la tortura, la desaparición y la muerte. A su vez, aquellas asonadas militares se desdoblan en otras condiciones propicias para que aflore la violencia. Las circunstancias de atropello se derivan en mutaciones que amenazan y destruyen la integridad de las personas.

En ese camino, una importante parte del trabajo desarrollado por la prestigiosa compañía Teatro Línea de Sombra consiste en la apuesta por formatos como el teatro documento y el trabajo de puesta en perspectiva de archivos que dialogan con la vida efímera, la ausencia, la memoria, a veces mediante acciones encaminadas a una probable restitución de la dignidad de las víctimas. El colectivo explora con lenguajes multidisciplinarios que interconectan, a fin de producir experiencias que apelan al desarrollo de una mirada analítica ante circunstancias acuciantes. De esta manera en *El puro lugar* (2016) ejercicio realizado en colaboración con la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana, por ejemplo, el grupo creativo abundó en la recolección de testimonios de diversa materialidad para consignar acciones brutales inscritas en la historia de la ciudad de Xalapa, en el Estado de Veracruz.

En el denominado Capítulo cinco de esta propuesta de sitio específico, titulado “Si las paredes hablaran”, incluyeron materiales que acusan el ataque perpetrado contra ocho jóvenes estudiantes de la Universidad pública de esa entidad, la madrugada del 5 de junio de 2015, quienes fueron atacados por un comando de diez individuos, sometiéndolos adentro de una reducida habitación para estudiantes donde celebraban un cumpleaños. La golpiza tuvo como causa probable el activismo social y político de alguno de ellos.

El puro lugar, concepto dramatúrgico de Jorge Vargas Cortez (nacido en 1958), Alejandro Flores Valencia y Luis Mario Moncada (ambos de 1963) pretendió discurrir acerca de las condiciones para la configuración y consumación de la amenaza, y lo que se oculta detrás de ella: "este proyecto se concentró en la construcción de formas artísticas de intervención social y de la activación de acontecimientos de participación ciudadana en contextos de violencia" (*El puro lugar*, 2020, p. 3). Esta quinta parte del experimento propuso una instalación activada mediante objetos, multimedia y relatos intervenidos por actores y medios técnicos que dialogan con la experiencia investigativa realizada *in situ* a través de un ejercicio de inmersión. El cuarto destinado para efectuar el encuentro, mismo sitio del acontecimiento brutal al que solo podían ingresar diez espectadores a la vez, construye un dispositivo de la intimidación gubernamental, el acoso y la huella doliente sobre la vulnerabilidad de los cuerpos. Como parte del proceso creativo para la configuración de la propuesta, Geraldine Lamadrid (2017) comparte que:

> En la recuperación de la información testimonial descubrimos un elemento que resultó importante por su simbología, la suela de una *bota militar* impactando contra la puerta de cristal esmerilado, que dicen es lo primero que vieron. Cuentan que a partir de ahí se desató el caos, en ese espacio de unos tres por cuatro metros empezaron a recibir impactos, de golpes a puños, de botellas de cristal y fierros. (p. 8; destacado mío)

En la cita anterior remarco con todo propósito "bota militar" por configurarse como distintivo ineludible de la violencia en una zona de guerra. Este tipo de calzado es una marca de la supremacía que deriva en el aplastamiento del sector militar sobre otro más desprotegido. El golpe de la bota, en este caso, corrobora el ataque de la fuerza militar nuevamente ejecutado en contra de un grupo estudiantil. Continúa Lamadrid Guerrero:

> Cuando abordamos el tema de la representación de la violencia para su escenificación acordamos que esto era irrepresentable y que nuestras intenciones no tenían que ver con reproducir ese momento ni su simulación sino ofrecer una interpretación que pudiera dar cuenta de los elementos mínimos de lo corporal y en apoyo a algunos relatos para que los

> espectadortes pudieran situarse en el recuerdo o en la mera evocación sensible de este hecho funesto. (p. 8).

Por otra parte, la propuesta escénica de Shantí Vera (nacido en 1986) en *País Gravedad* (2017) alimenta la concepción del arte como un lienzo de dolor, pero que a su vez reafirma la memoria y la vida. En realidad, el suyo es un espectáculo de danza, pero que para efectos de esta exposición, permite engarzar los distintos lenguajes involucrados en el arte de la presencia y la necesidad de alzar la voz contra la ignonimia que se expande por el territorio nacional. En esta exhibición, mediante la conjunción de trazo y movimiento, se reafirma la condición del cuerpo como materialidad expresiva y el silencio, o mejor dicho, la ausencia de palabras, a fin de crear lazos emotivos entre el conjunto de baile y la audiencia. El punto de equilibrio de los bailarines marca tensiones y vibraciones en consonancia con la circunstancia de peligro en una nación cuyas leyes desprotejen a la ciudadanía. La pieza coreográfica se enmarca en una secuencia de cilindros de gas butano que suben y bajan de la tramoya como una marca urbana y de vida cotidiana, pero que también enfatiza el riesgo latente de la existencia habitual de las personas.

País Gravedad es una obra que penosamente encuentra el más adecuado ángulo expresivo a partir del asesinato de la joven Nadia Vera (1983-2015), hermana del coreógrafo, y de algunos amigos suyos en un apartamento de la ciudad de México. En la obra la resistencia se manifiesta en la propia práctica dancística: es un esfuerzo para no caer en un agujero sin fondo que refiere la condición actual de la vida mexicana, un lugar en donde el cuerpo vive una degradación resultante de la violencia. El espectáculo combina las energías de ausencia y presencia en el mismo juego de palabras del título: una gravedad en alusión a la retracción del cuerpo y la caída, o la inercia que jala el peso de los cuerpos en una circunstancia de deterioro irreparable. La obra se funda en una narrativa abstracta que refiere el dolor a partir de la pausa y el movimiento, en conexión con la situación política y social (Danza UNAM, 2020).

Nadia Vera, antropóloga social, activista y defensora de derechos humanos, fue asesinada junto al fotoperiodista Rubén Espinosa Becerril y

tres mujeres más, el 1 de agosto de 2015. Tras recibir amenazas de muerte por sus labores en Veracruz, responsabilizó al entonces gobernador de ese Estado de lo que pudiera sucederle, se trasladó a la ciudad de México y fue allí en donde zanjarían su vida.

El director del espectáculo publicó tiempo después el volumen *Cartas a la primavera* (2020) que reúne una serie de misivas dirigidas a su hermana muerta, a quien se le invoca ya convertida en hoja, luna, mar u horizonte. La fuerza poética constituida a partir del dolor y la honra por la vida le confieren al libro un conmovedor camino de amor y esperanza, pero también de rabia, que en conjunto procura el exorcismo contra el crimen. Escribe Shantí Vera (2020):

> Te mataron, hermana, lejos de ahí, pero todo vino de ahí, de nuestra necedad de permanecer en un lugar por más tiempo en un lugar que nunca fue el nuestro, de tus sueños de infancia por un país mejor ¿qué niño sueña con hacer un país mejor? / ¿qué niña fuiste que querías un país mejor? […] pero, hermana mía, falta imaginación, estamos anclados en las mismas rutinas, todo está validado, a la gente le importa un pito lo que le pasa al otro, sólo quieren sus puestos, y sus plazas, y sus huesos, y sus casas y sus carros y sus cuentas y esos hijos de puta tienen 205 años haciendo lo mismo, matando, masacrando, acribillando, parecen inmortales los hijos de puta. (pp. 46-47)

Como se desea resaltar, la expresión de una violencia focalizada contra la juventud estudiantil es un factor que no desaparece, que de tanto en tanto tiene lugar en el contexto mexicano. El ensañamiento contra los jóvenes deriva quizá de su condición crítica, de la corrupción, la colusión y la injusticia que arremeten contra las aspiraciones de un mundo que apele al ejercicio de un desarrollo acorde a los derechos humanos: la intimidación, la desaparición o el asesinato son prácticas constantes del poder estatal para acallar a sus voces disconformes.

El empoderamiento del Ejército: del calderonismo al obradorato

El Ejército y la Marina de México son grupos de poder que siempre han gozado de la estima del gobernador en turno. Su potestad es herencia de la consumación de la Independencia en 1821 y de la Revolución de 1910, así como de la escalada de algunos militares convertidos en presidentes de la nación mexicana en el siglo pasado. Desde el momento de su toma de protesta al cargo, la máxima autoridad del país es ungida por ley como Comandante Supremo de las Fuerzas Armadas que ejerce por sí, o a través de las respectivas Secretarías de Marina y de la Defensa Nacional. Según fuentes de información, en 2024 las fuerzas armadas en general dispondrían de un incremento superior al 131% respecto al aprobado el año anterior, que sería superior a los cuatrocientos treinta mil millones de pesos mexicanos (Pérez y Ramos, 2023). Una parte de ese monto se destina no solo a la compra de insumos para el desempeño de tareas en momento de desastre, sino que también incluye la adquisición de equipos para los servicios de inteligencia que, mediante el argumento de salvaguarda de la seguridad nacional, pueden efectuar tareas de espionaje. Así quedó demostrado con la filtración de documentos como el denominado *WikiLeaks*, con el que la ciudadanía se enteró de la compra y puesta en ejercicio del *malware* Pegasus de la empresa NSO Group de procedencia israelí. Esta herramienta fue adquirida en el sexenio calderonista, pero aún a pesar de que el presidente López Obrador prometió detener esta mala práctica del gobierno, no lo hizo: existen pruebas de que Pegasus también se infiltró en los teléfonos celulares “de dos de los principales defensores de los derechos humanos del país, quienes brindan representación legal a las víctimas de una de las desapariciones masivas más notorias en la historia de México” (Desde Calderón hasta AMLO…, 2023, párr. 6): la de los estudiantes de Guerrero, como lo denunció en su momento el New York Times. Este *software* también ha sido utilizado para espiar a activistas, peridodistas y ciudadanos que desafían los abusos de poder y la corrupción. De hecho, ante la presión de que se hiciera explícita la información relacionada con los respectivos acuerdos del servicio, el ejército, con toda opacidad que le caracteriza, ha reservado por –al

menos– cinco años su relación contractual con el grupo de cibervigilancia de Israel, por el "riesgo real" conectado a la supuesta seguridad nacional. Esta argumentación es consistente con la negativa para la rendición de cuentas por parte de la fuerza castrense "que funciona bajo lógicas poco democráticas, sin subordinación al orden civil" (El ejército reservó por 5 años…, 2023, párr. 15).

Ya con la autorización del ejército fuera de sus cuarteles en la época del calderonismo, se vivirán momentos de tensión y de horror que afectaron la vida de la ciudadanía. El dramaturgo Sergio López Vigueras (2020) manifiesta que: "encontramos una sociedad atravesada por la herida de una guerra fraticida. Encontramos la narrativa de una guerra contra el narcotráfico que pinta una línea que parte en dos los pueblos, las casas, las colonias, separándolos en dos bandos: los buenos y los malos" (p. 247). Como puede comprenderse con facilidad, el azote bélico no se realiza en los fortines ni solamente en zonas delimitadas como las controladas por el narco, sino que la contienda –aún a la fecha– atraviesa el orden de la vida en común y se cristaliza desvelando una serie de circunstancias desafortunadas para la población inocente.

La afrenta criminal conlleva también el replanteamiento de las situaciones de la violencia a partir de una condición performativa; por un lado, generando una circunstancia de realidad altamente peligrosa y alimentada desde la esfera de gobierno para justificar a su vez la respuesta militarizada. Menciona Cervantes Porrúa (2017) que:

> La importancia del *performance* de guerra radica en que se genere una realidad "creíble" para el espectador, que no luzca artificial y que, así, cree experiencias concretas y verosímiles dentro de ese marco de significado. Se sostiene que el gobierno federal se alineó a un *performance* de guerra para generar legitimidad o por lo menos para no generar oposición al proyecto de guerra. (p. 316)

Y por otro lado, también los cárteles realizan su propio alarde de poder. Con el fin de subrayar el control de plazas o de rutas para el trasiego de las drogas, ellos colocan anuncios intimidatorios o "narco mantas" en lugares públicos en donde expresan serias amenazas, dejan los cuerpos de

personas colgados en los puentes, colocan cabezas humanas en lugares visibles o ventilan en las redes sociales grabaciones en video con las confesiones o hasta ejecuciones de sus víctimas.

Estamos ante la performance del espanto y la teatralidad del horror. En estos sistemas de representación elaborados para cierta colectividad, la acción tiene como objetivo la afectación de la audiencia; en este caso la sociedad civil, o los grupos policiales o delicuenciales a quienes se dirige el mensaje. A partir de una "puesta en escena" o instalación realizada como forma de producción simbólica, se destaca la facultad de afectar al adversario mediante un proceso de "horrorización". Los cuerpos sin vida colgados de los puentes, las cabezas de personas arrojadas en espacios públicos, dispuestas en hieleras o sobre los cofres de automóviles, las narcomantas que acusan acciones de los contrincantes, etcétera, son dispositivos encauzados a provocar intimidación tanto al adversario como a las fuerzas del orden; demuestran supremacía, omnipresencia y autoridad por arriba de cualquier ley.

La encrucijada es de crueldad real puesto que tanto en la *performance* de supremacía inspirada por los equipos estatales para desatar y mantener la guerra, como en las formas que inventan los grupos criminales contra sus enemigos, no se pretende crear solo una disposición que resulte convincente ante los espectadores, sino que lo que aquí parece inverosímil por cruel resulta verdadero, y la realidad del dolor y la muerte deviene en auténtica. El control o exterminio mediante la aplicación de la tortura y el lujo de violencia es la estampa elaborada por miembros de ambos bandos en esta ofensiva de dimensiones cuantificables y verdaderas, no sencillamente metafóricas.

En ese tenor explica Ileana Diéguez (2013) que "en los teatros de la muerte o necroteatro, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce toda una construcción espectacular del acto mismo de dar muerte, buscando producir efectos aterradores" (p. 78) en los grupos contrincantes y en las fuerzas del orden, pero que también se extiende hacia la sociedad civil.

Ahora bien, la triste novedad en el sexenio del presidente AMLO (siglas del nombre propio de Andrés Manuel López Obrador) que va de 2018 a 2024, es que creció la presencia del ejército en puestos importantes de su gobierno. Y no solo se ven de forma natural los militares en la administración federal sino que también al equipo castrense se le ha encomendado la realización de importante obra pública como el Aeropuerto Internacional Felipe Ángeles, el tren Maya que circundará la península de Yucatán (cuya puesta en marcha va contra las recomendaciones de ambientalistas debido al impacto negativo en el área), el tren interoceánico que conectará el Océano Pacífico con el Golfo para el tránsito de personas y mercancías, etcétera. Pero además de las confiadas construcciones, se están otorgando los derivados permisos de explotación y el uso universal de las ganancias. Conviene así mencionar el regreso de la aerolínea comercial Mexicana de Aviación que el gobierno ya compró para que los militares dispongan de ella.

La entromisión de la milicia en la vida pública nacional al grado que se dice antes, admite altos riesgos de inestabilidad a mediano y largo plazo. Esta decisión a la vez sepulta todo intento de justicia para casos tan emblemáticos que involucran al ejército como los de Ayotzinapa y los de la denominada Guerra Sucia. “Con AMLO no habrá justicia”, expresa Santiago Aguirre Espinosa (2023), director del Centro de Derechos Humanos Agustín Pro Juárez, y sostiene que:

> A estas alturas sólo hay dos escenarios posibles: o bien el Ejército sigue engañando al presidente hasta el punto de sabotear sus iniciativas muy importantes para este gobierno… o ya de plano el presidente tomó la decisión de alinearse a los intereses del Ejército y no hay margen de maniobra. (párr. 1)

Por su parte, la corporación denominada Guardia Nacional creada también por AMLO al inicio de su mandato y establecida en principio como una corporación civil, en realidad “una serie de leyes y su propia conformación hicieron que esta característica quedara diluida para convertirse, de facto, en un cuerpo castrense” (Aguirre Espinosa, 2021, p. 1). Con más de 120 mil elementos distribuidos por el territorio, “poco o nada ha servido para influir en la disminución de incidencia delictiva, que

al final de la presente administración alcanzará récord histórico en diversos delitos" (Espino, 2023, párr. 1). El inexplicable beneficio gubernamental a favor de las fuerzas castrenses se lleva a cabo aún ante las voces disidentes que destacan:

> […] los impactos nocivos que puede ocasionar esta inesperada profundización de la militarización desde al menos tres perspectivas: el posible aumento de las violaciones a derechos humanos, su inefectividad como política pública para reducir la violencia, y la alteración de los delicados balances democráticos en la relación cívico militar. (Aguirre Espinosa, 2021, p. 2)

A esto se suma el enriquecimiento descomunal y la opacidad de los ingresos y estados financieros.

Conclusiones: *Un soldado en cada hijo te dio*…

A decir de la letra que Francisco González Bocanegra (1824-1861) imprimió al Himno Nacional Mexicano (1853), la belicosidad aparentaría ser partícula genética de la identidad mexicana. Ya desde la primera estrofa el Himno expresa una enérgica incitación, sin demora, para blandir contra el enemigo la bayoneta, la espada o el machete, y treparse en el bronco corcel, realizando una intrépida gesta que derivará en la propia conmoción de la naturaleza: "Mexicanos al grito de guerra / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en tus centros la Tierra / al sonoro rugir del cañón" (González Bocanegra, s.f.). Y aunque el discurso patriótico decimonónico en cuestión se erige en defensa de la nación impidiendo o castigando la intromisión extranjera, las secuelas de la solicitada valentía, virilidad y disposición a la contienda heroica se derivan en derramamientos de sangre inmisericordes. Estas características de hombría alimentadas por el imaginario patriótico y la garra de la necesidad económica y social, vuelven cada vez más común la visibilización y normalización de la violencia de México. Como parte del proceso de reclutamiento de jóvenes por parte de grupos criminales para incorporarlos a sus filas, ellos obligan a exhibir la brutalidad entre los semejantes a través de peleas campales o la ejecución

de unos contra otros. La supremacía se entiende mediante la tortura y muerte del adversario, que termina exhibiéndose en las redes sociales.

Por otro lado, el espíritu idealista y el hartazgo de grupos juveniles conlleva pretensiones de alcanzar el destierro de la injusticia inculpando los avances de la ciencia y la tecnología como responsables de la devastación de los ecosistemas y del desarrollo de una civilización alejada de la condición de equilibrio natural. Ellos apoyan la construcción de un país humanamente habitable que los ha llevado a la confrontación consuetudinaria con el aparato de control estatal. Este es el punto de partida de la pieza *Amor y Rabia* (2023) del dramaturgo y director de escena David Olguín (nacido en 1963) que toma como referencia estudios de Rafael Mondragón Velázquez y Carlos Illades acerca del anarquismo, las izquierdas radicales y los contextos de violencia en el país. El propio Mondragón (2023) relata su experiencia ante la puesta de estreno:

> La obra reúne experiencias de los últimos años (de los "encapuchados" o anarquistas insurreccionales, de las ITS [Individualistas Tendiendo a lo Salvaje] y de otros grupos radicales), y hace una síntesis poética que tiene como objeto reflexionar sobre los movimientos juveniles en una época de indignación y desesperanza. Es una obra escrita con ternura, que rescata los gestos amorosos de una generación de jóvenes expulsados por el Estado, pero no tiene miedo de decir cosas muy duras. […] La obra en realidad está planteada como un descenso a los infiernos, que en este caso no son sólo infiernos subjetivos o individuales: son los infiernos vivos e hirvientes de nuestro país. Porque en lugar de criminalizar a los jóvenes que se encapuchan, la obra parte de la realidad descarnada de un país en guerra, donde las desapariciones y asesinatos a defensores del territorio son la norma, y donde la violencia del narcotráfico se construyó en continuidad con la violencia de Estado de las décadas anteriores.

Recurro a esta referencia de montaje como cierre del presente artículo, no solo por la experiencia escénica de reciente cuño y la distinción de su apuesta creativa, sino también porque refiere la violencia del Estado en contrapunto con la mirada utópica del pasado reciente y el presente incrustado en un tiempo mexicano agobiado por el poder desmedido y la desesperanza. La obra subraya una perspectiva intergeneracional a partir

de la consideración de la anarquía como una condición al margen de la ley, que emprenden –y han emprendido– preferentemente grupos de jóvenes que anhelan el cambio de la ominosa circunstancia que lacera los indicios de libertad y autodeterminación.

En la parte final del montaje, un trío de ancianos con señales de Parkinson y atisbos de Alzheimer rememora aquella utopía de juventud que no lograría cambiar la cuestión por la que se luchaba. Y en contraste, la exposición general de la obra incorpora los intentos de una renovada juventud actual que apela a ideales semejantes. A la luz de estas cuestiones pareciera entonces que en nuestra actualidad ninguna apuesta será exitosa, pero que –sin embargo– se correrán riesgos porque son parte del vigor juvenil presente en todas las épocas. También comenta Mondragón (2023):

> Al final, la obra se convierte en una reflexión descarnada sobre el misterio del mal (que se encarna en el personaje de La Mano, tremendamente ominoso), y también sobre el poder del amor que crece pequeñito en las grietas de la desesperanza.

En la obra, Abuelo y Nieto se confrontan, cuestionando aspectos como la utopía, la desobediencia civil, la manifestación de la violencia y la certera necesidad del cuidado mutuo en un país flagelado por la guerra. A fin de cuentas el teatro, pues, se manifiesta también como el lugar idóneo para el discernimiento.

Referencias

Aguirre Espinosa, S. (2021). El sexenio de la militarización. *De Fondho. Revista de Difusión de Derechos Humanos*, (19), 1-2. https://centroprodh.org.mx/wp-content/uploads/2022/03/DeFondho19.pdf

Aguirre Espinosa, S. (2023, 26 de abril). *Con AMLO no habrá justicia: Santiago Aguirre* / Entrevistado por G. L. Díaz. Revista proceso. https://www.proceso.com.mx/reportajes/2023/4/26/con-amlo-no-habra-justicia-santiago-aguirre-306040.html

Cervantes Porrúa, I. (2017). El drama de Felipe Calderón en la guerra en contra del narcotráfico. *Andamios, 14*(34), 305-328. https://doi.org/10.29092/uacm.v14i34.591

Danza UNAM. [UNAMDanza]. (2020, 5 de junio). *Entrevista a Shantí Vera. País Gravedad* / Entrevistado por V. Gutiérrez. [Video]. Facebook. https://www.facebook.com/UNAMDanza/videos/260768041812698/

Desde Calderón hasta AMLO, México es el principal usuario de Pegasus: NYT (2023, 18 de abril). *Aristegui Noticias*. https://aristeguinoticias.com/1804/mexico/desde-calderon-hasta-amlo-mexico-es-el-principal-usuario-de-pegasus-nyt/

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Documenta Escénicas.

Ejército reservó por 5 años contratos de Pegasus: El Universal (2023, 18 de abril). Aristegui Noticias. https://aristeguinoticias.com/1804/mexico/ejercito-reservo-por-cinco-anos-contratos-de-pegasus-el-universal/

El puro lugar: Proyecto escénico por entregas (2020, 11 de setiembre). El Puro Lugar. http://www.organizacionteatral.com.mx/2020/09/el-puro-lugar

Espino, M. (2023, 30 de junio). Cumple Guardia Nacional cuatro años de operación entre claroscuros. *El Universal*. https://www.eluniversal.com.mx/nacion/cumple-guardia-nacional-cuatro-anos-de-operacion-entre-claroscuros/

Galindo, H. (2020). Kumbia sumergida. En *Teatro de la reconstrucción* (pp. 73-119). Universidad Autónoma de Nuevo León.

González Bocanegra, F. (s.f.) *Himno Nacional Mexicano*. México Desconocido. https://www.mexicodesconocido.com.mx/himno-nacional-mexicano-completo-letra-y-compositor.html. (Original compuesto en 1853).

La masacre de El Kombo Kolombia (2022, 3 de enero). *El Heraldo de México.* https://heraldodemexico.com.mx/nacional/2022/1/3/la-masacre-de-el-kombo-kolombia-asi-fue-como-el-grupo-encontro-la-muerte-tras-tocar-dos-horas-para-los-zetas-366533.html

Lamadrid Guerrero, G. (2017). Informe sobre *El puro lugar*: recuento y preguntas. *Conjunto*, (183), 2-13. https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/06/ElPuroLugar.pdf

López Vigueras, S. (2020). Tártaro. En *Antología de TeatroSinParedes: Materiales para la escena (2018-2021)* (pp. 245-292). Ediciones TeatroSinParedes.

Mondragón, R. (2023, 9 de octubre). *Fuimos al estreno de Amor y Rabia que se ofrece los domingos y lunes por la noche*. Facebook.

Morán Breña, C. (2023, 16 de julio). El crimen organizado exhibe músculo social entre las clases más pobres a meses de las elecciones. *El País*. https://elpais.com/mexico/2023-07-16/el-crimen-organizado-exhibe-musculo-social-entre-las-clases-mas-pobres-a-meses-de-las-elecciones.html

Moreno, I. (2023, 1 de julio). Román y Salcedo: La representación contemporánea de la violencia en México. *Acápite*, (3), 36-60. https://acapite.ibero.mx/index.php/acapite/article/view/38/37

Pérez, M. y Ramos R. (2023, 10 de setiembre). Recursos para Fuerzas Armadas y SSPC crecerían más de 170% con AMLO. *El Economista*. https://www.eleconomista.com.mx/politica/Recursos-para-Fuerzas-Armadas-y-SSPC-crecerian-mas-de-170-con-AMLO-20230910-0091.html

Román Bahena, A. (2010). *Ánima sola.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rosen, J. D. y Zepeda, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Reflexiones, 94*(1), 153-168. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/20889/21032

Salcedo, H. (2012). *Música de balas.* Universidad Autónoma Metropolitana.

Vera, S. (2020). *Cartas a la primavera.* Heredad.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 173-200.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.058

Literatura dramática para la preservación de la memoria en la escena valenciana del siglo XXI: el teatro de Mafalda Bellido

Dramatic literature for the preservation of memory in the Valencian stages of the 21st century: The theatre of Mafalda Bellido

Isabel Marcillas-Piquer
Universitat d'Alacant, España
isabel.marcillas@ua.es • orcid.org/0000-0001-7258-332X

Recibido: 15/12/2023. Aceptado: 05/04/2024.

Resumen

La Transición política española a un contexto democrático propició una política del consenso y de la reconciliación que conllevó la ausencia de un discurso crítico sobre la Guerra Civil y la posterior dictadura. La promulgación de la Ley de Memoria Histórica en el año 2007 y la progresiva desaparición de los supervivientes al conflicto bélico acentuaron la necesidad social de recuperar la memoria colectiva de aquella época histórica. El teatro, como manifestación cultural, se suma a esta tendencia y, sobre todo a partir del éxito de *¡Ay, Carmela!* (1987), de Sanchis Sinisterra, aporta un número considerable de obras que abordan esta temática. Este artículo, en primer lugar, revisa diversas cuestiones vinculadas a las categorías narratológicas de la memoria. Posteriormente se refiere a las manifestaciones teatrales que, en este sentido, tienen lugar en el Estado español en general y en la Comunidad Valenciana en particular. Finalmente, analiza la producción de la dramaturga Mafalda Bellido, relacionada con el tema de la memoria de la Guerra Civil española y el franquismo.

Palabras clave: memoria histórica, memoria democrática, teatro actual, Mafalda Bellido

Abstract

The Spain's political transition to a democratic context favoured a policy of consensus and reconciliation that led to the absence of a critical discourse on the Civil War and the subsequent dictatorship. The passing of the Law on Historical Memory in 2007 and the gradual disappearance of the survivors of the armed conflict have accentuated the social need to recover the collective memory of this historical period. Theatre, as a cultural

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

manifestation, has joined this trend and, especially since the success of Sanchis Sinisterra's *¡Ay, Carmela!* (1987), has contributed a considerable number of plays dealing with the subject. This article will examine various issues related to the narratological categories of memory. It then refers to the theatrical manifestations that take place in this sense in the Spanish state in general and in the Valencian Community in particular. Finally, it analyses the playwright Mafalda Bellido's production on the theme of memory of the Spanish Civil War and the Franco regime.

Keywords: historical memory, democratic memory, current theatre, Mafalda Bellido

Preliminares

La memoria es la esencia de la identidad de un pueblo, aquello que lo define, que lo hace distinto porque le permite enraizarse a su propia historia. Aquello que lo impulsa a actuar de una forma o de otra, que marca su presente y le indica la ruta hacia el futuro. Se le opone el silencio que, bajo la excusa de propiciar la sanación o superación de un trauma, a menudo es empleado por los gobiernos como arma de castración colectiva o de vaciamiento de la conciencia, en palabras de Eduardo Galeano (1986: 469). Tzvetan Todorov (2013) constata esta circunstancia al afirmar que los regímenes totalitarios del siglo XX revelan la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria. Así, a la tragedia del dolor sufrido en contextos bélicos o de violencia extrema, se suma entonces la ignominia del olvido. En el conocido discurso que Manuel Azaña dio el 18 de julio de 1938, a pocos días de que comenzara la Batalla del Ebro, el presidente de la Segunda República afirmaba:

> Es obligación moral sobre todo de los que padecen la guerra, cuando se acabe…, sacar de la lección y de la musa del escarmiento el mayor bien posible, y cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, que se acordaran… que piensen en los muertos y que escuchen su lección. (Azaña, 1967, p. 378)

De estas palabras, destacamos especialmente la idea de la obligación moral del recuerdo de lo sucedido y, por lo tanto, del deber y del derecho de memoria de la propia historia que posee cualquier sociedad democrática. A propósito de la idea de memoria como configuradora de la

identidad colectiva vinculada a la Guerra Civil española, este estudio tiene como objetivo contextualizar la literatura dramática escrita en el siglo XXI circunscrita al ámbito del País Valencià, oficialmente Comunitat Valenciana, que tiene como eje temático la preservación de la memoria. En este sentido, nos referiremos especialmente a la obra de Mafalda Bellido.

En referencia al peligro de la anulación de la memoria apuntado por Torodov, en el caso del Estado español la Transición (1975-1978) se gestó a partir de un silencio pactado, incentivado por la necesidad urgente de establecer un régimen democrático después de más de cuarenta años de dictadura y represión que culminaron con la muerte natural de Francisco Franco. Aunque para muchos el pacto del olvido cumplió un papel relevante en la restauración de las libertades y en la reconciliación nacional, la construcción democrática del pueblo español no ha satisfecho todavía el deseo de reparación y justicia de las víctimas. De este modo, nos preguntamos: ¿Cómo pueden los y las jóvenes que han crecido sumergidos en una amnesia colectiva ser conocedores y partícipes de su propia historia? ¿Cómo pueden siquiera avanzar en el camino de la construcción de su identidad?

Beatriz Walker (2007), en el volumen que lleva por título *Benedetti, Rosencof, Varela. El teatro como guardián de la memoria*, se formula estas mismas preguntas en referencia a la sociedad uruguaya y se cuestiona, además, cómo pueden aprender otros pueblos de la experiencia traumática de los uruguayos. Indudablemente la preservación de la memoria es la respuesta a este interrogante, que encuentra en el teatro un aliado de primer orden. Así pues, a tenor de la idea de vigía, defensa, conservación, preservación y cumplimiento de un deber que implica la misma acepción de la palabra *guardar* proponemos, a continuación, el análisis de algunas manifestaciones teatrales que conllevan un notable ejercicio de memoria colectiva.

1. La memoria: algunas cuestiones terminológicas

Desde la última década del siglo pasado hasta la actualidad, la importancia académica y la popularidad de la memoria como objeto de estudio ha aumentado exponencialmente (Hirsch, 2013, p. 110). Sirvan como ejemplo los múltiples conceptos que se han propuesto en este campo: *memoria colectiva* (Maurice Halbwachs); *lugares de memoria* (Pierre Nora); *era del testigo* (Annette Wierviorka); *memorias cultural y comunicativa* (Jan y Aleida Assmann); *memoria heredada, memoria tardía, memoria protésica* (Celia Lury y Alison Landsberg); *memoria recibida* (James Young); *legado inquietante* (Gabriele Schwab), además de otras terminologías ligadas a las teorías del trauma.

Para Marianne Hirsch este interés tiene su origen primigenio en el impulso recibido por los trabajos derivados de la memoria del Holocausto, realizados por la que se ha denominado segunda generación o generación posterior. Con todo, a fin de mitigar el carácter restrictivamente eurocéntrico que posee esta afirmación, valga hacer constar que, a pesar de la preeminencia de las referencias de Hirsch sobre el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, la investigadora enumera la esclavitud americana, la Guerra del Vietnam, la Guerra Sucia de Argentina, el Apartheid de Sudáfrica, el terror comunista soviético y del este de Europa, y los genocidios de Armenia y Camboya, como otros contextos en los que la transmisión intergeneracional se ha convertido en un vehículo explicativo de carácter relevante. En líneas generales se puede establecer que aludimos a una serie de términos que abarcan una gran amplitud epistemológica, referida no solo a situaciones de guerra en su sentido más convencional, sino también a otras violencias que pueden derivarse de esta, como los genocidios, la tortura, la represión o, incluso, las violencias de tipo económico y aquellas otras vinculadas a nuestro ecosistema. Así pues, la memoria del trauma experimentado no afectará solo a la víctima potencial, también la familia y la sociedad se verán perjudicados y reclamarán para sí un proceso de duelo que no podrá completarse sin la reparación de la injusticia cometida.

En líneas generales, los trabajos vinculados a la transmisión inter o transgeneracional trascienden la historia oficial y proponen nuevas alternativas de análisis y de apropiación del pasado que, más allá de disciplinas como la historia, las ciencias políticas o la sociología e incluso la psicología, permiten aprehender la experiencia de nuestros antecesores por medio de obras de arte, novelas, películas o libros de memorias que inciden en "la necesidad de estructuras estéticas e institucionales que puedan explicar lo que Diana Taylor llama el *repertorio* de conocimiento personal ausente de los archivos históricos (o tal vez directamente eliminado por los historiadores tradicionales)" (Hirsch, 2013, p. 110).

También Beatriz Sarlo (2005) reflexiona sobre la aprehensión del pasado tomando como eje de su propuesta de análisis el contexto de la última dictadura argentina, aunque sus consideraciones permiten la extrapolación a las memorias del ámbito latinoamericano y europeo en general, corroborándose de esta manera una nueva categoría de análisis de la memoria que Michel Rothberg (2018) ha denominado como *memoria multidireccional*. Para Sarlo (2005), cada vez con mayor frecuencia, las memorias testimoniales cobran fuerza sobre aquellas otras impuestas por la historia oficial: "la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada" (p. 22). Sin embargo, Sarlo pone el acento en la dimensión vicaria de toda experiencia del pasado, especialmente si está mediatizada por un relato literario. En este sentido, cabe analizar con prudencia los textos teatrales y entenderlos como material sensible, que nos permite el acercamiento subjetivo a una verdad de índole histórica, enriqueciéndola y complementándola, pero no sustituyéndola.

En cualquier caso, puede afirmarse que nos hallamos en un momento de desconfianza hacia la historia única propuesta por los estamentos oficiales y que la sociedad reivindica las vivencias personales como instrumentos de reconstrucción del pasado; historias que, a pesar de la subjetividad que entrañan, coadyuvan a la configuración de una verdad tan real como sentida no solo por aquellos que vivieron el trauma en primera persona, sino también por la rémora que ha marcado a sus descendientes.

En el contexto del Estado español cabe tener en cuenta especialmente dos categorías narratológicas que enmarcan los discursos sobre la memoria efectuados en cualquier ámbito –político, académico, social y cultural–. Nos referimos a la *memoria histórica* y a la *memoria democrática*, dos términos que a menudo se superponen y que, en ocasiones, producen confusión. Puede afirmarse que en el marco español el sintagma *memoria histórica* se ha usado, especialmente desde los años 2000, para denominar el período que abarca el fin de la Segunda República, el conflicto bélico, la dictadura franquista e incluso la transición democrática. La Ley de Memoria Histórica, del 2007, promulgada durante el gobierno socialista de José Luís Rodríguez Zapatero, activó los debates historiográficos sobre la pertinencia del propio concepto que, sin embargo, ha hecho fortuna hasta la actualidad. Por otro lado, desde hace escasos años, la noción *memoria democrática* ha empezado a hacerse fuerte en el ámbito académico, aunque ha sido la Ley 20/2022 de Memoria Democrática, promulgada bajo la presidencia de Pedro Sánchez, la que ha consolidado el acierto del término. Para Baldó (2021):

> La memoria democrática es un tipo determinado de memoria colectiva o pública, una socialización del pasado construida democráticamente. Rectifica, en el caso de España, la manipulación franquista que, por un lado, sacraliza la memoria de los vencedores de la guerra y, por otro, no solo omite, sino que también proscribe la memoria de los vencidos […]. (p. 41; traducción nuestra)

Esta acepción de la memoria incide pues en el carácter abierto y participativo de su construcción, configurada a partir del ejercicio de los poderes públicos, pero también con la colaboración de la sociedad civil, del ámbito educativo y de la historiografía, así como de aquellos otros materiales que forman parte de archivos y museos y que contribuyen a la conformación de la identidad colectiva. En cualquier caso, se defiende una memoria que ofrezca una mirada reflexiva y a la vez que crítica, en tanto que resulta completamente necesario que se integre en el marco de los derechos humanos.

2. Memoria y teatro en el contexto español

De las consideraciones anteriores se deduce que la construcción de la memoria democrática que se vincula a nuestro pasado reciente, no solo posibilita la participación de la sociedad civil, sino que la requiere. En este sentido, siguiendo nuevamente a Hirsch, cabe destacar que la conexión intergeneracional o transgeneracional con el pasado no está mediada por el recuerdo –ya que los sujetos que *recuerdan* no han vivido los hechos en primera persona– sino por la acción imaginativa, la proyección y la creación. Es en este orden de cosas que el teatro, en su concepción más extensa, textual y espectacular, colabora en la reconstrucción del pasado a la luz del presente, utilizando elementos testimoniales cuando es posible, pero también acciones imaginativas que se proyectan en las creaciones artísticas. En un sentido amplio, el teatro se suma a las manifestaciones culturales que buscan un espacio de reflexión colectiva vinculada a las cuestiones memoriales.

Algunas reflexiones de Juan Mayorga (Madrid, 1965) entorno a esta temática nos permiten establecer el puente entre la memoria histórica y democrática española y la literatura dramática producida en el Estado español. En este sentido, Mayorga (2016) se plantea cuestiones éticas en torno a la preservación de la memoria:

> ¿Cómo conciliar el deber de memoria con el anhelo de reconciliación? ¿Puede restituirse en su dignidad a la víctima sin dar castigo a su verdugo? [...] ¿Qué hacer con los espacios de desaparición? ¿Cómo evitar que los muertos sean manipulados por los intereses de los vivos? (pp. 173-174)

Tal como apuntamos, el dramaturgo afirma que el teatro puede dar visibilidad a estas preguntas y encontrar personajes atravesados por ellas. Sin lugar a dudas, se trata de personajes que forman parte de la vasta escena teatral contemporánea, en la que la dramaturgia desarrollada en el Estado español ocupa también un lugar destacado. Evidentemente, desde el ámbito académico se reconoce de igual manera esta capacidad y esta funcionalidad del teatro como herramienta de memoria y se acepta que los textos literarios, en sus diversos géneros, contribuyen a ofrecer distintas versiones del pasado, exponiendo visiones y experiencias a menudo

suprimidas del discurso oficial (Nünning, 2005; Neumann, 2005; Floeck y García, 2011).

En la escena española, aunque de forma tímida y dispersa, y con alguna excepción de carácter esporádico, la literatura dramática que busca la revisión de nuestro pasado inmediato y, por tanto, la indagación y restitución de la historia reciente, tiene lugar ya en la década de los sesenta. Tomemos como indicativo la obra de Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991), *Vent de garbí i una mica de por*, de 1968, donde la autora recorre diversos momentos paradigmáticos de la historia contemporánea de España en general y de Catalunya en particular, sucedidos entre el 1909 y el 1968. Capmany revive de esta manera episodios de la Semana Trágica de Barcelona, el inicio de la Guerra Civil y los movimientos sociales que marcaron la crisis de los valores tradicionales propios de la sociedad contemporánea en la década de los sesenta. También del mismo año es *La casa de las chivas*, de Jaime Salom (Barcelona 1925 - Sitges 2013), un drama de carácter realista convertido en un éxito sin precedentes en la época, que aborda la vida de una familia cuya casa es requisada durante la guerra[1]. Para Sansano (en prensa) cabe preguntarse si el estreno de esta pieza y su posterior repercusión en los escenarios se halla en relación con dos de las leyes coetáneas al período dictatorial, la Ley de Prensa e Imprenta del año 1966 y el Decreto-Ley del 31 de marzo de 1969, por el cual se declaraban prescritos todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. En cualquier caso, resulta obvio afirmar que, tanto en aquellos momentos como en la actualidad, el respaldo de la legislación contribuye a la aproximación, por medio de la cultura, a temas socialmente tabuizados.

Aunque esta afirmación pueda resultar algo controvertida, por lo que se refiere al género teatral, para Floeck y García (2011), "el famoso *pacto de silencio* no produjo nunca una amnesia colectiva" (p. 101), ya que durante los años de la Transición la producción de obras teatrales sobre la Guerra Civil y la posterior dictadura generó más de una docena de piezas,

1 Véanse en este sentido los estudios de Conde Guerri (2004) y Gabriel Sansano (en prensa).

cantidad, a parecer de estos investigadores, relativamente elevada. Sin embargo, ni los dramaturgos de la llamada Generación Realista ni los representantes del Nuevo Teatro Español, que habían luchado contra la censura impuesta por el régimen, lograron alcanzar reconocimiento con las piezas que, desde diferentes puntos de vista, se dedicaron a la temática.

Es la década de los ochenta la que delimita el apogeo de la memoria resucitada a través del género teatral. Sin menoscabar el valor literario de otras piezas, puede decirse que *¡Ay, Carmela!*, obra de José Sanchis Sinisterra (València, 1940) estrenada en 1987, inauguró el auge de la representación de nuestra memoria reciente a partir de la escritura dramática. Si bien su notoriedad internacional se consolidó a través de la versión cinematográfica de Carlos Saura (estrenada en 1991), cabe apuntar que, a partir del momento de su estreno, se sucedieron los textos teatrales que abordaron el motivo de la memoria como eje temático. En este sentido, valga recordar, por ejemplo, dos de las obras del ya mencionado Juan Mayorga; la primera de ellas lleva por título *Los siete hombres buenos* (1989), un texto que analiza la Guerra Civil española y el fracaso de la Segunda República, trazando, en palabras de Aznar Soler (2006), "una feroz caricatura del gobierno republicano en el exilio mexicano" (p. 497). También en *El jardín quemado*, del 1996, Mayorga toma como eje argumental la Guerra Civil española, constatando de esta manera el interés sentido a título personal por este tema y denotando cómo la sociedad española había comenzado a abandonar el estado de euforia derivado de la conquista democrática y empezaba a hallarse en condiciones para abordar y profundizar en las heridas que persistían, y que todavía persisten, en el tejido colectivo (Lodi, 2017, p. 116). Así mismo, otros dramaturgos y, en menor medida, dramaturgas, se sumaron a este teatro reivindicativo de la memoria, como es el caso de Fernando Arrabal (Melilla, 1932), Jerónimo López Mozo (Girona, 1942), Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947), Itziar Pascual (Madrid, 1967) o Laila Ripoll (Madrid, 1964), por citar solo algunos nombres.

Tal como hemos comentado, sin lugar a dudas, la Ley de Memoria Histórica del año 2007 dio un impulso sustancial a las producciones artísticas y culturales que buscaban la indagación en los hechos acaecidos

durante el conflicto bélico español, pero también en la posterior dictadura y la represión que esta conllevó. La aprobación de esta ley marcaba un hito relevante en el reconocimiento por parte del Estado español del deber de memoria hacia los vencidos, teniendo en cuenta que se proponía como objetivo promover la reparación moral y la recuperación de la memoria personal y familiar de las víctimas (Marcillas-Piquer, 2022a). La cohesión social y la solidaridad entre las diversas generaciones de la ciudadanía se erigían, por tanto, como la finalidad clave de esta ley, que recientemente ha sido ampliada y mejorada por la Ley 20/2022, cuyo texto continúa incidiendo en la necesidad de potenciar el deber de memoria por parte de los poderes públicos y la reparación dirigida a las víctimas del período histórico señalado, aunque los resultados se dejen notar todavía de forma tímida.

El teatro de la memoria en el País Valencià

Así las cosas, en el País Valencià –denominación histórica de la actualmente llamada Comunitat Valenciana– se tramitaba la ley autonómica 14/2017 de Memoria Democrática y para la Convivencia de la Comunitat Valenciana, con la intención de seguir las recomendaciones de la ONU para el Estado español en relación con la restitución de los derechos humanos de las víctimas del franquismo, según los principios del Derecho Internacional de Verdad, Justicia y Reparación. En este contexto histórico, continúa emergiendo la necesidad social de abordar la temática no solo a través de leyes y otras acciones de orden civil y político sino también a partir de manifestaciones culturales que permitan romper el silencio en torno al trauma personal, familiar y colectivo derivado de la Guerra Civil española y sus consecuencias, en la búsqueda de respuestas alternativas que contribuyan a la reconfiguración de la que hasta el momento se ha considerado la historia oficial. A este sentimiento se suman los dramaturgos y dramaturgas del País Valencià, que en muchos de sus trabajos buscan propiciar un espacio para la reflexión crítica; un ámbito que cuestione el relato histórico impuesto durante la dictadura y aceptado a través del pacto del olvido sobre el que se cimentó la transición al período democrático.

Por lo que se refiere a la literatura dramática, valga destacar que los hermanos Josep Lluís (València, 1954-2015) y Rodolf Sirera (València, 1948) son dos de los máximos representantes de la escena teatral valenciana cuyo eje temático gira en torno a la memoria histórica; obras como *Cavalls de mar* (1992), *La ciutat perduda* (1994), *Silenci de negra* (2000), *La partida* (2005) o *Benedicat* (2006), escritas todas ellas a cuatro manos, dan testimonio de ello. También el valenciano Manuel Molins (Alfara del Patriarca, 1946), dramaturgo de referencia en el teatro español contemporáneo, nos ofrece un ejemplo de compromiso constante con la historia; como afirma Francesc Foguet (2010) ya en los primeros años de su producción dramática su obra resultaba "*subversiva*, comprometida con la realidad histórica y social del momento, [una obra] que quería recuperar la *otra memoria* del País Valencià, esa memoria escamoteada o mistificada durante cuatro décadas de dictadura" (s.p). Además, en referencia a la memoria histórica española puede destacarse, entre otras, su pieza *A la cuneta* (2008), donde a través de una visión crítica y sarcástica, bautizada por el mismo autor como *metrofarsa*, alude al escaso compromiso social y político con la propia historia.

Así mismo, en el País Valencià, este interés que asocia el teatro al desarrollo del conflicto bélico español y a sus consecuencias corre a su vez paralelo a otras iniciativas que desembocan en la creación de piezas dramáticas que constatan el auge de esta tendencia en los años transcurridos del nuevo siglo; entre ellas puede destacarse la ruta del Memorial Democrático de Vila-real donde, a partir de un recorrido teatralizado, cada mes de abril se busca recuperar una parte de la propia historia referida a los hechos acontecidos entre la proclamación de la Segunda República y el período dictatorial. Estas piezas de teatro de calle, recopiladas en el volumen *Ruta del Memorial Democràtic. Sis anys de memòria de la Vila*, son autoría de la dramaturga de Almassora (Castellón) Sònia Alejo (1972) y fueron creadas con la ayuda de documentos históricos del Archivo Municipal y de otros materiales gráficos. Esta dramaturga insiste en su interés por la memoria en la obra *La vida inventada de Godofredo Villa* (2018), una literaturización de la vida real del mismo personaje principal, Godofredo Villa, un niño de la guerra de España

separado de sus padres y evacuado desde el puerto de Santurtzi en el transatlántico La Habana[2].

Otra iniciativa destacable relacionada con la recuperación de la memoria de nuestra historia reciente procede de la Diputación de València donde, desde la temporada 2016-2017 hasta la actualidad, se ha organizado el ciclo Teatre de la Memòria en colaboración con el Teatro Escalante. Cada temporada se presentan entre tres y cinco piezas que desarrollan temas diversos vinculados a la memoria como eje de análisis. Se trata de un ciclo que tiene lugar a lo largo del último trimestre del año, haciéndolo coincidir con algún otro acontecimiento de carácter memorialístico. Las obras que participan se representan en un solo día en diferentes salas de la ciudad de València, como pueden ser el mismo Teatre Principal, el Teatre El Musical (TEM) o la Sala Matilde Salvador del Centre Cultural La Nau. Puede tratarse de piezas estrictamente teatrales o de espectáculos de danza; las lenguas de representación oscilan entre el catalán y el castellano, aunque la primera cuenta con una presencia ciertamente escasa.

Además, resulta relevante el proyecto promovido por el dramaturgo valenciano Carles Alberola (Alzira, 1964), quien el 2020 incentivó la escritura de seis monólogos epistolares autoría de Pasqual Alapont, Sònia Alejo, Chema Cardeña, Patrícia Pardo, Rodolf Sirera y Begoña Tena, con cuyos trabajos se conformó el volumen colectivo *Presoners* (Bromera, 2022). Las seis piezas se convirtieron en un espectáculo coral concebido para ser representado en la antigua prisión de Sant Miquel dels Reis. Su puesta en escena reivindicó, mediante el género epistolar, el recuerdo de aquellos que, privados de su libertad durante la dictadura franquista, encontraron en las cartas una forma para combatir su soledad ante la injusticia.

En definitiva, observamos que, a título individual o colectivo, público o privado, el País Valencià se suma al interés creciente que suscita la

2 Para una aproximación a la obra de Sònia Alejo vinculada a la memoria véase Marcillas-Piquer (2022) y Marcillas-Piquer (en prensa).

recuperación de la memoria vinculada a nuestra Guerra Civil y que el teatro juega un papel destacado en este proceso.

3. Mafalda Bellido: una dramaturga de la memoria

Tal como hemos planteado anteriormente, para ejemplificar la dramaturgia de la memoria en el País Valencià, a continuación, nos centraremos en la obra de Mafalda Bellido, una actriz, autora y directora teatral nacida en Barcelona en 1975, formada en la Escuela de Arte Dramático de València y afincada en Segorbe (Castellón), donde dirige la Escuela Municipal de Teatro. En 2016, creaba su propia compañía teatral, La Zafirina, con la que buscaba el impulso de su autoría y creación. Para Xavier Puchades, dramaturgo, director de escena y prologuista de *Como si el fuego no fuera contigo*, una de las obras que Mafalda Bellido dedica a la recuperación de la memoria, el interés de la dramaturga por el periodo que se circunscribe entre la Guerra Civil española y la posguerra deriva de la influencia que el teatro de Max Aub ha ejercido en su producción (Bellido, 2017, Prólogo, p. 8).

Expresamente interpelada para este estudio sobre los orígenes de su inclinación a literaturizar en sus trabajos nuestra historia reciente, Bellido responde:

> Cuando era escolar, ni en el colegio, ni en el instituto, ningún profesor de historia me habló nunca de la Guerra Civil ni del franquismo y pienso, por tanto, que a la mayoría de gente que no ha tenido un referente político en su casa o en su familia, se le ha escondido deliberadamente, a causa de las políticas que se han llevado a cabo después de la transición, parte de su historia reciente.
>
> No estoy de acuerdo cuando se dice que a la gente no le interesa este tema, cuando se dice que no es necesario abrir heridas; cuando oigo estas afirmaciones me indigno mucho, ya que en estos momentos la ignorancia sobre nuestro pasado más reciente está incentivando que en las instituciones haya partidos políticos que defienden abiertamente la figura del dictador y el estado dictatorial, y esto es muy grave. Esta circunstancia tiene lugar por haber hecho tabula rasa con nuestro pasado y por no haberlo enseñado en las aulas a las generaciones que nacimos ya en

> democracia. Por eso escribo sobre memoria histórica, para que la gente conozca al menos una parte de la barbarie y la injusticia que sufrió este país. (M. Bellido, comunicación personal, 7 de octubre de 2023)

Sea como fuere, lo cierto es que Bellido acumula ya cinco títulos que se vinculan a esta temática. Por orden cronológico se trata de *Espérame en Mombasa* (2014), Yo *maté a Carmencita Polo* (2015), *Como si el fuego no fuera contigo* (2017), *Los que comen tierra* (2018) y *El que guarda* (2019). Seguidamente nos referiremos a algunas de las estrategias teatrales que la dramaturga utiliza para literaturizar la memoria del periodo histórico al cual nos estamos refiriendo a lo largo de estas páginas.

Memoria y dramaturgia de la brevedad

Espérame en Mombasa (2014), *Yo maté a Carmencita Polo* (2015) y *El que guarda* (2019) son tres títulos que se desarrollan a través de la estética de la brevedad. Una estética para la que Mafalda Bellido parece tener un dominio magistral, contando mucho con necesidad de muy poco, manteniendo al público lector/espectador en vilo o sorprendiéndole con el desenlace final, haciéndole sonreír irónicamente o conmoviéndole llegado el caso. En las dos primeras piezas la protagonista es una mujer; habitualmente ignoradas o marginadas en el relato de la historia, resulta particularmente relevante este hecho. En ambas obras se reivindica la participación de la figura femenina en el devenir de una colectividad afectada primero por la guerra y después por sus consecuencias. En ninguno de los dos casos se abordan relatos épicos y, sin embargo, justamente en eso reside su importancia para la representación de la identidad colectiva.

Esperame en Mombasa fue estrenada en la Sala Ultramar de València en 2014. Mediante una breve acotación inicial se contextualiza el momento temporal de forma desenfadada, a ritmo del *jazz* de los años 40, a través de una pieza de Katia Morland, *Loca por el hot*. El sonido de la música proyectada por la radio permite que el espectador se traslade a la época de inmediata posguerra en que se desarrolla la historia y que al mismo tiempo perciba como cotidiana una circunstancia que hubiera sido totalmente anómala en tiempos de paz: la Mujer, esconde en un zulo

detrás del aparador de la casa al Poeta, su pareja. El contexto musical contribuye a la falsa banalización de una historia realmente trágica en que la Mujer, una coplista corriente, demuestra su coraje al ocultar al Poeta, un topo resignado a actuar como *voyeur* de la relación, forzada por la necesidad de subsistencia, entre la protagonista y un falangista caprichoso que flirtea con ella. La acción se desarrolla en una habitación austera, donde la liviandad de la música transmitida por la radio se contrapone a la tragedia que implica el contexto de represión al que se vieron sometidos los vencidos en la guerra, un contexto que queda simplemente enunciado, casi solamente intuido, y del que no se explicita la violencia.

A través de la mezcla de tragedia y comedia, esta última derivada de las mismas réplicas de la Mujer, la protagonista adquiere tintes de antiheroína; innominada, se trata de una mujer caracterizada por ser despierta, viva, capaz de enfrentarse a los obstáculos derivados de formar parte del bando vencido, por mera supervivencia, pero también por amor, un amor nada edulcorado, acostumbrado al sufrimiento provocado por tener algo o a alguien a quien se debe esconder. En contrapartida, el Poeta no tiene voz, simplemente aquella que le otorgan sus composiciones literarias que, a su vez, la Mujer tiene que leer al falangista, como si ella misma fuera la autora. De esta manera, curiosamente, ella protagoniza la cara visible de la historia a través de su elocuencia y su encanto como artista, en tanto que el Poeta permanece en la oscuridad y el silencio.

A modo de novela rosa que contrasta con la dureza de la escena que se presenta, a partir de la incontinencia verbal de la misma protagonista se da a conocer que ambos tenían sueños conjuntos puestos en un futuro incierto. Juntos hubieran recorrido el mundo, hubieran incluso viajado a Mombasa, de ahí el título, pero el desatino humano derivado de la experiencia límite a la que se ve sometida la pareja les conducirá a la tragedia final, en la que la Mujer pagará con su vida el desafío de situarse en la frontera entre lo políticamente permitido y lo moralmente prohibido, o viceversa. Una bala que el Poeta destina al falangista impacta en la Mujer, de manera que se proyecta en su cuerpo inerte el rigor de la tragedia vinculada a la guerra y a la represión de los vencidos.

Por su lado, tal como se ha comentado, *Yo maté a Carmencita Polo* también es una pieza adscrita a la forma de la brevedad. Se estrenó el 2015 en el Cabanyal Íntim de València, un festival urbano y de proximidad que se celebra desde el año 2011 durante dos fines de semana consecutivos en el interior de las casas de este barrio valenciano, con el objeto de darle visibilidad ante la amenaza de demolición vinculada a la especulación urbanística que padeció. Resulta significativo este dato porque proporciona una idea del carácter íntimo y de proximidad para el que se creó la pieza.

Manteniendo las unidades de acción, espacio y tiempo, en este caso bajo la forma de un monólogo, la dramaturga presenta nuevamente un personaje femenino; se trata de la dependienta de una joyería del barrio valenciano del Cabanyal. Este hecho permite que el público lector o espectador se sienta mayormente identificado con la protagonista quien, bajo el nombre de Teresa Pellicer Navarrete, ofrece un monólogo en el que se presenta como hija de anarquista y republicana. La acción aparece enmarcada por un escenario realista, presidido por fotografías de familiares y, nuevamente, por la voz emitida por la radio. En esta ocasión, sin embargo, será la retransmisión del NODO lo que contextualizará la época y la situará en plena dictadura franquista.

Teresa, que había luchado en el frente de Teruel a pesar de la incomprensión de su familia ante semejante actitud por parte de una mujer, está esperando una visita importante, la de La Collares, doña Carmen Polo de Franco, conocida por su adicción a las joyas que en muchas ocasiones se llevaba de las tiendas sin pagar. El carácter entre irónico y jocoso de la pieza –anunciado desde el mismo subtítulo "pieza tragicómica para mujer y collares varios"– se percibe casi desde el primer momento en que, a la vista del magnicidio que la protagonista tiene previsto cometer, para saldar cuentas tanto con su propia historia como con la de la colectividad, comenta "justamente hoy que tenía intención de pagar… La primera vez que La Collares tiene previsto pagar y no le vamos a dar tiempo" (Bellido, 2022, p. 96). Teresa es una soñadora que, menospreciada por su madrastra y sus hermanastras cual cenicienta de cuento de hadas,

quisiera pasar a la historia como una gran magnicida antifascista, estrangulando mediante un collar de perlas a la cónyuge del dictador.

Concha Fernández Soto (2022) afirma del personaje principal de esta pieza que se trata de "una idealista, luchadora y frustrada por el corsé ideológico que el régimen franquista impuso a las mujeres" (p. 25). En cualquier caso, Teresa se erige en una protagonista marcada por una presunta enajenación mental derivada, por un lado, de la represión política y del oscurantismo en los cuales se veía sumido el país y, por otro, del estado de opresión social ejercido sobre el género femenino. La voz de Teresa proporciona al público lector o espectador idas y venidas en el tiempo, a través de las cuales informa de sus amores con un soldado polaco en el Puerto Escandón y de su pasado en la cárcel, al tiempo que desgrana desavenencias familiares, amores imposibles e incluso se permite ironizar sobre cuestiones históricas, políticas y sociales que caracterizaron la España de la posguerra. Tomemos como ejemplo algunas de las palabras que Teresa dirige a un maniquí que, improvisadamente, representa a la persona de Carmen Polo:

> ¿Bonito el tapizado? Lo tapicé yo con mis propias manos en el taller de tapizado de la Sección Femenina. Yo soy así como usted, despierta, pero sumisa, lista, pero sumisa. [...] Desde su llegada, y la de su esposo para dirigir los designios que Dios tenía para la Patria, esa unidad de destino en lo universal, las mujeres somos más limpias, los pueblos más alegres y las casas tienen una claridad que ni con bombillas de 67 vatios. Y gracias a esta luminosidad, solo posible por los pantanos que ha construido su esposo, podemos admirar este magnífico collar. (Bellido, 2022, p. 103)

El fragmento nos permite observar la crítica irónica hacia el papel que la mujer se veía obligada a desempeñar durante el periodo dictatorial, como ángel del hogar, hacendosa, dócil, católica y futuro sostén de la familia. La Sección Femenina, que había adoptado a Isabel la Católica y a Santa Teresa de Jesús como modelos de conducta para las mujeres, las adoctrinaba para ser perfectas esposas y madres, como objetivo principal de sus vidas, un patrón de comportamiento muy alejado de los ideales defendidos por Teresa.

En definitiva, aunque en *Yo maté a Carmencita Polo*, la dramaturga pase casi de puntillas por el conflicto bélico, el relato reivindica el papel y la capacidad de las mujeres para formar parte de la contienda. Al mismo tiempo, denuncia en clave de humor cómo el sentimiento de menosprecio al que se ve sometido el sexo femenino consigue llevar a la protagonista al paroxismo, representado por el empeño de la protagonista en convertirse en una especie de mesías, la elegida para salvar al pueblo español de la adicción a las joyas de la esposa del generalísimo –metáfora de su lucha contra el régimen–, mientras que, en su sacrificio por todo el pueblo español, no olvida mencionar a todos aquellos otros pueblos que luchan también por su libertad.

Por lo que se refiere a *El que guarda*, forma parte del montaje teatral *Vidas enterradas* –ideado a partir del serial radiofónico *A vivir que son dos días*–, un conjunto de monólogos encadenados, derivados de testimonios documentales, autoría de Juan Mayorga, Juan José Millás, Alfonso Plou, Laila Ripoll, Pepe Viyuela y Mafalda Bellido. A través de estos monólogos se rescata el recuerdo de víctimas de la Guerra Civil de las que apenas se conserva la memoria. El estreno tuvo lugar en el Teatro de las Esquinas de Zaragoza y el montaje fue candidato a los Premios Max 2020 por Mejor Autoría.

Así pues, literaturizando hechos reales, *El que guarda* nos habla de Leoncio Badía Navarro, enterrador del cementerio de Paterna; este personaje ya había aparecido previamente en la obra *Los que comen tierra*, evidenciando el carácter recurrente de la idea que se desarrolla en la producción de la autora. Es la noche de Todos los Santos y, como todos los años, esa noche resulta movida en la cueva en la que vive Leoncio; los familiares de los asesinados por los vencedores de la contienda bélica acuden al enterrador para que les informe de lo qué pasó o para que les entregue un pedazo de tela, una pluma, un botón… algo de lo que llevaban las víctimas en el momento de morir. Obligado a enterrar a los asesinados, Leoncio fue guardando esos objetos en una caja, como testimonios de la masacre acaecida para que, al pasar los años, se convirtieran en la memoria y la voz de los muertos.

En esta obra, Mafalda Bellido se sirve nuevamente de un único espacio escénico, de una sola noche en la vida del enterrador y de una única voz, la del mismo Leoncio atendiendo a los familiares que permanecen mudos de dolor al recuperar algo que había pertenecido a sus seres queridos asesinados. Un aura de fantasmagoría recorre la única escena de que consta la pieza; mediante la luz de la luna que entra por la claraboya de la cueva y la silla vacía a la que dirige la conversación Leoncio –como metáfora del silencio impuesto por el miedo a la represión franquista– se gesta un halo de misterio que se convertirá en dolor, materializado en el sollozo, cada vez más intenso, de la mujer de una de las víctimas –invisible para el público espectador–. A modo de obituario, los objetos que Leoncio ha almacenado en una caja, al ser entregados, sirven para hacer público el duelo y reconstruir de esta manera la historia colectiva. En este sentido, ponemos en relación una reflexión de Judith Butler (2006, p. 61) en torno a la ausencia de obituarios para las bajas de guerra infligidas por los Estados Unidos, reflexión que nosotros hacemos extensiva a la desmemoria que, desde los poderes públicos, han sufrido las víctimas, asesinadas durante la guerra de España, que todavía se hallan inidentificadas en las fosas comunes. La filósofa norteamericana afirma que esta ausencia se debe al hecho de que, en la política estadounidense, solo se dedica un obituario a aquellas vidas dignas de atención, a aquellas que vale la pena preservar y que merecen reconocimiento, cosa que explicaría la ausencia de huella social para las muertes ocasionadas por las ofensivas de los EE.UU. Así, al parecer de Butler (2006), el obituario es:

> […] el medio por el cual una vida se convierte en –o bien deja de ser– una vida para recordar con dolor, un icono de autorreconocimiento para la identidad nacional; el medio por el cual una vida llama la atención. Así tenemos que considerar el obituario como un acto de construcción de la nación. No es una cuestión simple, porque si el fin de una vida no produce dolor no se trata de una vida, no califica como vida y no tiene ningún valor. Constituye no ya lo que no merece sepultura, sino lo insepultable mismo. (p. 61)

En definitiva, la pieza de Mafalda Bellido, *El que guarda*, contribuye a poner en valor no solo la heroicidad del enterrador de Paterna, sino

también todas aquellas muertes que, a causa de la política del silencio y la desmemoria, no fueron suficientemente lloradas por la sociedad porque fueron simplemente ignoradas por el discurso oficial.

4. Fuego, bombas, fosas y fantasmagoría en las piezas largas de Mafalda Bellido

Como si el fuego no fuera contigo es la primera tentativa de la autora en la que explora la escritura teatral más allá de la brevedad. Supone el resultado de su participación en la también primera convocatoria para una residencia de escritura escénica que tuvo lugar en el año 2015 en la Sala Ultramar de València. En el prólogo, Puchades la considera una iniciativa a todas luces insólita en el ámbito de la escena valenciana del momento (Bellido, 2017, Prólogo, p. 10) pero que, en cualquier caso, demostraba la vitalidad del sector –lamentablemente, tras doce años de trabajo, la Sala Ultramar ha anunciado recientemente su próximo cierre en enero de 2024–. Las bases de la I Convocatoria de Autoría en la Sala Ultramar comprometían a los beneficiarios de la residencia a realizar una lectura dramatizada de la pieza resultante, de tal forma que *Como si el fuego no fuera contigo* se leyó los días 7 y 8 de mayo de 2016 en la mencionada sala, bajo la dirección de la propia autora. Se estrenó el 6 de octubre siguiente en el mismo lugar. Además, la obra obtuvo el I Premio a la Autoría de la Sala Ultramar y el Premio de Teatro Autor Express de la Fundación SGAE.

La historia que se desarrolla en esta pieza transcurre en la época actual, en una masía situada en la línea XYZ, conocida por ser construida por los republicanos para frenar el avance de las tropas nacionales hacia València. El lugar resulta altamente simbólico porque en esta línea se excavaron casi ciento cincuenta quilómetros de trincheras y refugios constituyendo, de esta manera, la mayor línea fortificada de la historia de España. El entramado de la obra discurre alrededor de varios ejes temáticos que oscilan entre las tensiones familiares, la instrumentalización de determinadas tragedias colectivas por parte de los poderes públicos o la memoria del conflicto bélico, siendo este último eje el que cobra un papel más relevante. Así, los protagonistas son el Teniente –personaje que

adopta la personalidad de su padre que había participado en el bando republicano de la contienda– y sus dos hijas, llamadas emblemáticamente Belchi, en memoria de la batalla librada en Belchite –donde se habían concentrado algunos miles de soldados franquistas–, y Lídice, en alusión al pueblo checoslovaco completamente destruido por las fuerzas de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial como represalia por el asesinato de un alto cargo nazi. Con esta estrategia, aunque los protagonistas principales se posicionen en el bando republicano, la dramaturga consigue hacer transcender una memoria democratizada por el recuerdo de todos aquellos que perdieron la vida en la contienda. Así, el Teniente afirma: "La memoria es importante… En Belchite murieron cinco mil personas, entre nacionales, republicanos y población civil" (Bellido, 2017, p. 58), propiciando a través de la reflexión una memoria conciliadora en favor de la sanación de las heridas que todavía yacen en el tejido social.

Así mismo, la pieza resulta un buen ejemplo para subrayar la transmisión intergeneracional del trauma, tal como argumentaba Marianne Hirsch. El Teniente no había vivido en primera persona la Guerra Civil española, pero embargado por una enajenación mental que solo puede explicarse por la herencia traumática de las vicisitudes experimentadas por su progenitor, actúa como si la guerra no hubiera acabado haciendo cómplices de su locura a las hijas. Estas, para contentar al padre, se ven obligadas a actuar en consonancia, recitando incluso el discurso que la Pasionaria ofreció en la despedida de las Brigadas Internacionales.

Paralelamente a la rememoración de la historia española reciente, transcurre otro eje argumental situado en el momento presente. La masía y sus alrededores han sufrido por segunda vez un incendio devastador. Años atrás, en el primero de los incendios, habían perdido la vida la madre y la hermana gemela de Belchi ya que, como consecuencia del fuego, cerca de la masía había estallado una de las bombas de la Guerra Civil todavía sin detonar. En este sentido, estas muertes se convierten en una muestra de cómo el dolor derivado de un conflicto armado y sus consecuencias pueden llegar a atravesar diversas generaciones. Además, cabe destacar que, en la pieza, la devastación provocada por los incendios funciona como metáfora

de aquella otra causada por la guerra; en ambas situaciones, todo queda arrasado y es necesario renacer como el alcornoque que, situado en mitad de la finca, resiste impertérrito los avatares del tiempo y al que Lídice le dedica las palabras que sirven como título a la pieza: "Si hay algún vástago que pueda crecer en medio de esta catástrofe, ese eres tú. (*Pausa*) Tendríamos que ser como tú. Que mueres y renaces como si el fuego no fuera contigo" (p. 66). Finalmente, el Teniente, en su locura por recorrer constantemente la línea XYZ, también resulta víctima de una bomba, aunque la pieza, por el tono con el que se abordan determinados momentos, no apunta hacia un final trágico sino de reconciliación y de resurgimiento. En cualquier caso, los fantasmas de los tres personajes muertos a causa de la detonación de las bombas recorren diversas escenas de *Como si el fuego no fuera contigo*, propiciando una atmósfera de misterio solo superada por el esfuerzo personal de Belchi y Lídice por recomenzar la historia familiar con nuevos proyectos. A pesar de ello, la presencia de los muertos no desaparece, pero es aceptada por los protagonistas como parte de la cotidianidad y de la propia historia.

Por lo que se refiere a *Los que comen tierra*, se trata de una pieza creada en el I Laboratorio de Escritura Teatral Josep Lluís Sirera del Instituto Valenciano de Cultura, en el año 2018; fue publicada por el mismo instituto en la colección Insula Dramataria, aunque en este estudio nos referiremos a la pieza a partir del original facilitado por la autora. Así mismo, por esta obra, Bellido ha recibido recientemente el galardón al mejor texto en los Premios de las Artes Escénicas Valencianas de 2023.

A modo de drama coral rebosante de lirismo, *Los que comen tierra* retoma una de las deudas del franquismo, la transición y, también, de la democracia actual con las víctimas de la Guerra Civil española y sus descendientes: la exhumación de los miles de cadáveres que todavía permanecen en las fosas comunes. Con el objeto de comentar esta obra de Bellido, Nel Diago (2022) recupera una idea del dramaturgo José Ricardo Morales –nacido en Málaga, pero exiliado en Chile, donde se instaló después de la Guerra Civil y donde permaneció hasta su muerte–, idea que afirma que entre los derrotados del conflicto bélico se produjeron tres grupos notables de personas: los desterrados, los aterrados y los

enterrados, de los cuales se ha ocupado el teatro español. En este sentido, el crítico teatral se refiere a *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete, como referente dramático que se ocupa de la categoría de *los enterrados* y afirma que *Los que comen tierra* puede considerarse en cierta manera una obra continuadora de esta pieza. En cualquier caso, lo que nos interesa es esta idea de *teatro de los enterrados* –y por tanto de la fantasmagoría– que, efectivamente, ha encontrado su lugar en la escena española, sobre todo en los últimos años.

A partir de tres escenas bautizadas como "Limbo", "Purgatorio" e "Infierno", la autora recrea en el limbo el mundo de los muertos, amontonados bajo tierra, a la espera de ser exhumados; nos hace descender a los infiernos con ellos, en los momentos previos a su muerte, y les obliga a esperar en un purgatorio del que todavía no encuentran la salida, mientras arqueólogos y antropólogos trabajan por dignificar su memoria y apoyar a las familias a pesar de los inconvenientes políticos con los que se enfrentan. Protagonizada por dos hombres y tres mujeres ejecutados y enterrados en una fosa cualquiera, las voces de los asesinados mantienen conversaciones absurdas, al estilo de los personajes beckettianos, lo que permite al público lector/espectador relativizar el drama de la situación representada. Sin embargo, en la escena que lleva por título "Infierno" –situada estratégicamente al final de la pieza que, a modo de clímax, refuerza la emotividad del momento y la magnitud de la tragedia– el carácter coral, de manufactura posdramática, permite a la dramaturga incidir en los diversos estados emocionales de las víctimas antes de morir. Así, Mercedes se muestra reivindicativa ante el papel de las mujeres que, por generaciones, reclamarán justicia: "yo caeré / pero muchas /vendrán detrás"; o Pepe, cuya voz amenaza con la venganza y advierte a su asesino "Ten cuidado / A partir de ahora / Te voy a acompañar, / Voy a dormir contigo / Todas las noches, / Todas las noches"; o Salvador, que desea enfrentar el momento de la muerte con dignidad: "No es bastante que caigas muerto / con un pantalón roto y unas albarcas… que aún / encima te mees, joder / Con las albarcas aún, pero con la camisa sucia no / ¡No te mees ahora, joder! / No te mees"; o como Águeda, que se manifiesta resignada: "No más hambre / No más frío / Tenía que haber

sido antes / Tanta miseria / Tanta miseria / Mucho antes"; o la voz de Pura quien, ante la muerte, se interroga sobre la condición humana: "¿Para esto hemos nacido? / ¿Para esto nos han hecho nacer? / ¿Para esto?"(Bellido, 2019, Infierno, s.p.).

Así mismo, a través de la poeticidad casi mágica que impregna las acotaciones, elementos diversos de la climatología y el paisaje irradian una atmósfera condensada que nos facilita el tránsito del pasado al presente, que transmite el miedo de los que van a morir, la fatiga de aquellos a los que el recuerdo de las víctimas todavía no les permite descansar y la incredulidad y la indignación actual ante las barreras que aún ahora, después de ocho décadas de silencio, impiden la reparación a las familias de las víctimas. En este sentido, la herencia del trauma vuelve a hacerse patente en el personaje de Tomás, vecino del lugar donde se realizan las exhumaciones, que continuó la tarea iniciada por su padre –Leoncio, protagonista de *El que guarda*– para que los restos de los cadáveres fueran localizados:

> TOMÁS: …todo lo hizo mi padre… La pesadilla fue de mi padre… el horror fue de mi padre, él quiso hablar y contarlo, yo solo cumplí con su última voluntad. Yo no he hecho nada, nada. Pero por desgracia todo se hereda. De padres a hijos todo se hereda, el colesterol, las lumbalgias, las deudas… y también las pesadillas. […] esas pobres almas nunca descansan. Nunca. Me lo dicen todos los días, los oigo todas las noches, a todas horas me lo repiten. Me taladran, me martillean, punzan mis pensamientos, perforan mi día a día. Tengo sus voces metidas aquí. Solo quiero descansar. Quiero que descansen para descansar yo. ¿Es tan difícil de entender? ("Purgatorio", s. p.)

En definitiva, Mafalda Bellido adopta con *Los que comen tierra* un posicionamiento claramente reivindicativo en torno al tema de la memoria y la dignificación de las víctimas del franquismo. Lo hace a través de una amalgama de recursos estilísticos que la llevan a plantear el texto en dos substratos espaciales distintos y en dos momentos temporales que, pasando de la estética del absurdo a la polifonía posdramática, permiten transitar entre las injusticias del pasado y las heridas del presente, aún sin cicatrizar.

A modo de conclusión

El filósofo búlgaro-francés Tzvetan Todorov reflexionó sobre la supresión de la memoria como un peligro, antes insospechado, vinculado a los regímenes totalitarios particularmente del siglo XX. Esta no es una circunstancia extraña para los españoles y las españolas del siglo XXI que vivieron el periodo a la transición democrática amparado bajo un acuerdo tácito de silencio que condenaba una parte de su historia al olvido, aún pasando por encima de deberes y derechos humanos reconocidos internacionalmente. Sin embargo, a partir de la última década del siglo pasado se vive una eclosión de los estudios dedicados al ámbito de la memoria; contribuyen a esta circunstancia la desaparición progresiva de los últimos testimonios de las grandes catástrofes del siglo XX y, también, una desconfianza creciente hacia las memorias únicas propiciadas por los poderes públicos. Es en este sentido que los testimonios orales, las fotografías y otros documentos de carácter historiográfico cobran paulatinamente una importancia creciente que contribuirá a la reconstrucción de la historia colectiva y, por tanto, a la configuración de la identidad de cada uno de los pueblos a los que pertenecen.

En este estudio, a partir de la idea propuesta por Walker, hemos defendido el papel del teatro como guardián de la memoria colectiva y nos hemos referido principalmente al contexto del Estado español, donde a partir de los años sesenta empezó a utilizarse de forma tímida esta manifestación cultural para recuperar y construir, a partir de la diversidad de experiencias, la que había de constituir la memoria democrática de las españolas y los españoles del siglo XXI. En cualquier caso, entendemos que el éxito de *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra marca el punto de inflexión en el auge del teatro de la memoria. En el ámbito específico del País Valencià, las iniciativas públicas y los dramaturgos que a título personal se han sumado a la reivindicación de la memoria han sido diversos, aunque los nombres de los hermanos Josep Lluís y Rodolf Sirera, juntamente con el de Manuel Molins, no pueden obviarse de ninguna de las maneras. Por otra parte, la incorporación progresiva, constante y cada vez más notoria

de las mujeres al ámbito de la escritura teatral, nos ha permitido centrar nuestra atención en la dramaturgia de la memoria de Mafalda Bellido.

Bellido se sirve tanto de piezas largas como de piezas breves para reconstruir nuestra historia reciente. Sus obras están pobladas de personajes que podrían haber formado parte de la cotidianeidad de cualquiera de nosotros; no presenta gestas épicas y el conflicto bélico se intuye más que se explica. Sin embargo, sí que se ponen de manifiesto sus consecuencias: asesinatos indiscriminados, el dolor de las familias, enajenación mental y desasosiego, principalmente. Se aprecia una subjetivización de la perspectiva adoptada en las piezas, ya que los ejes argumentales en torno a los que giran obedecen a la reconstrucción de historias personales, reales o ficticias, pero siempre destinadas a la configuración de una memoria democrática que, como tal, no prescinda de la historia de los vencidos. Por otra parte, a la unidad espacio-temporal que acompaña las piezas breves, se contrapone la complejidad de las estructuras de tiempo que nos permiten trasladarnos del presente al pasado y viceversa en las obras largas. La pluralidad de los lenguajes dramatúrgicos que oscilan desde la construcción de personajes beckettianos hasta propuestas corales de factura posdramática, acompañadas por el lirismo que en ocasiones la dramaturga utiliza en las acotaciones, también caracteriza la producción de Bellido.

Por otra parte, aunque cabe hacer notar el uso del registro humorístico en escenas insospechadas, la dramaturga también se vale de la fantasmagoría derivada de aquellas víctimas que quedaron inidentificadas en las fosas comunes y que aún ahora permanecen allí, esperando que, con su recuperación, algún día se pueda restituir su memoria y sanar las heridas que todavía residen en el tejido colectivo. De esta manera, el teatro de Mafalda Bellido, así como el del resto de dramaturgas y dramaturgos que hemos mencionado a lo largo de este estudio, manifiestan un claro posicionamiento ético y se convierten en guardianes de la memoria colectiva porque, parafraseando al uruguayo Mauricio Rosencof, el olvido no existe porque todo es memoria. Cada uno de nosotros somos nuestra memoria, así como un pueblo es también su memoria.

Referencias

Azaña, M. (1967). Discurso en el Ayuntamiento de Barcelona (Pronunciado el 18 de julio de 1938). *Obras completas III* (pp. 365-378). Oasis.

Aznar Soler, M. (2006). Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga. *Anales de la literatura española contemporánea*, *31*(2), 465-504.

Baldó, M. (2021). Memòria democrática i política de memoria. En V. Gabarda (Dir.), *Violencia, conceptualización, memoria, represión, estudios, monumentalización, exhumaciones. Valencia 1936-2020* (pp. 39-58). Diputació de València, Delegació de Memòria Històrica.

Bellido, M. (2014). *Espérame en Mombasa*. Autoedición Sala Ultramar.

Bellido, M. (prólogo de Puchades, X.). (2017). *Como si el fuego no fuera contigo*. Fundación SGAE.

Bellido, M. (2018). *Los que comen tierra*. Institut Valencià de Cultura.

Bellido, M. (2019). *El que guarda*. [Texto en archivo de Word]. Copia en posesión de la autora, cedido por M. Bellido.

Bellido, M. (2022). *Yo maté a Carmencita Polo*. En C. Fernández Soto (Ed.), *Plumas, jaulas y collares. Máscaras teatrales para una guerra* (pp. 93-104). Ediciones Antígona.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Editorial Paidós.

Conde Guerri, M. J. (2004). Jaime Salom, *La casa de las chivas*. En V. García Ruiz y G. Torres Nebrera (Dirs.), *Historia y antología del teatro español de posguerra*, *vol. VI 1966-1970* (pp. 333-338). Fundamentos.

Diago, N. (2022, 16 de octubre). *Los que comen tierra*, de Mafalda Bellido-Rambleta: Enterrados. Cartelera Turia. https://www.carteleraturia.com/los-que-comen-tierra-de-mafalda-bellido-rambleta-enterrados/

Fernández-Soto, C. (2022). Teatro, memoria y restitución de nuevas geografías femeninas. En C. Fernández Soto (Ed.*), Plumas, jaulas y collares. Máscaras teatrales para una guerra* (pp. 17-62). Ediciones Antígona.

Floeck, W. y García Martínez, A. (2011). Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975. En Janett Reinstädler (Ed.), *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamerica* (pp. 97-119). Iberoamericana Vervuert.

Foguet, F. (2010, abril). Manuel Molins. *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN Català*, (9), s.p.

Galeano, E. (1986). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI.

Hirsch, M. (2013, abril). La generació de la postmemòria. *Via Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, (21), 108-137.

Lodi, E. (2017). La guerra en escena: *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, entre memoria y conciencia traumática. *Pasavento. Revista de Estudios Hispànicos*, *5*(1), 115-126. https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.1.871

Marcillas-Piquer, I. (2022). *Dramaturgues catalanes: Ètiques i estètiques*. Peter Lang.

Marcillas-Piquer, I. (en prensa). Literatura dramàtica i memòria: *La vida inventada de Godofredo Villa* de Sonia Alejo. En M. I. Corbí Sáez e I. Marcillas-Piquer (Eds.), *De la postmémoire à la mémoire multidirectionnelle: Dialogues de mémoires et constructions*. Peter Lang.

Mayorga, J. (2016). *Elipses*. Ediciones LauÑaRoTa.

Neumann, B. (2005). *Erinnerung–Identität–Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of Memory"*. De Gruyter.

Nünning, A. (2005): Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische. Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen. En B. Bannasch y Ch. Holm (Eds.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien* (pp. 35-58). Gunter Narr.

Rothberg, M. (2018). *Mémoire multidirectionnelle: Penser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation* (Trad. L. Jurgenson). Petra. (Original publicado en 2009).

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjectivo: Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.

Sansano, G. (en prensa). Literatura dramàtica catalana i memòria democràtica (1983-2007). En M. I. Corbí Sáez e I. Marcillas-Piquer (Eds.), *De la postmémoire à la mémoire multidirectionnelle. Dialogues de mémoires et constructions.* Peter Lang.

Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica.

Walker, B. (2007). *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria*. Ediciones Corregidor.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 201-219.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.059

Cincuenta años (2023), de Marcelo Leonart: guerra y memoria desde la urgencia del presente

Cincuenta años (2023) *by Marcelo Leonart: War and memory from the urgency of the present*

Tania Faúndez Carreño
Universidad del Bío-Bío, Chile
tfaundez@ubiobio.cl • orcid.org/0000-0003-1902-2077

Recibido: 14/12/2023. Aceptado: 20/05/2024.

Resumen

El 2023 Chile conmemora los cincuenta años del Golpe Militar que acabó con el Gobierno de la Unidad Popular, dirigido por el presidente socialista Salvador Allende. En el marco de esta conmemoración se desplegaron múltiples actividades en alusión al trauma que significó el quiebre de un proyecto de país. La obra *Cincuenta años*, escrita y dirigida por Marcelo Leonart, e interpretada por el Colectivo El Pony, aborda la herida del Golpe Militar desde la perspectiva de género y apelando a un contexto de guerra del siglo XIX. En el presente artículo abordaremos el discurso femenino y su representación escénica en una dramaturgia de estado de guerra, pues son las mujeres quienes padecen la guerra. De esta forma, la guerra, de hace 50 años o más, penetra los cuerpos y formas de pensar de cuatro mujeres jóvenes, parapetadas en una casa, a modo de trinchera.

Palabras clave: Chile, Golpe Militar, guerra, dramaturgia chilena, Marcelo Leonart

Abstract

In 2023 Chile commemorates the fifty years of the Military Coup that ended the Popular Unity Government, led by socialist president Salvador Allende. Within the framework of this commemoration, multiple activities were carried out in reference to the trauma that the collapse of a country project meant. The play *Cincuenta años*, written and directed by Marcelo Leonart, and performed by Colectivo El Pony, addresses the wound of the Military Coup from a gender perspective, inscribed in a context of 19th century war. In this article we will address female discourse and its scenic representation, in a dramaturgy of a state of war, since it is women who suffer from war. In this way, the war,

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

from 50 years ago or more, will penetrate the bodies and ways of thinking of four young women, sheltered in a house, like a trench.

Keywords: Chile, military coup, war, Chilean dramaturgy, Marcelo Leonart

Introducción[1]

Un 11 de septiembre de 1973 Chile experimentó el derrocamiento al gobierno de la Unidad Popular a través del Golpe Militar, el bombardeo a La Moneda, el suicidio del presidente Salvador Allende, la instalación de la junta militar por 17 años, y, con ello, miles de chilenas y chilenos fueron asesinadas/os, torturadas/os, detenidas/os, desaparecidas/os y exiliadas/os. Por ello, en 2023 Chile recuerda que hace cincuenta años se perpetró el quiebre de un país. El presente año ha girado en torno al traumático hecho de que aún hay mucho que hacer como país en pos de la verdad, la justicia y la memoria. Aún hay cientos de detenidas/os desaparecidas/os que no sabemos dónde están, aún se mantienen los pactos de silencio entre sus victimarios, aún hay asesinas/os y cómplices que no han pagado por sus crímenes de lesa humanidad. Todavía hay impunidad. Y por ello también hay memoria.

Septiembre es un mes controversial. El 11 de septiembre significa un día de dolor y duelo para miles de chilenas y chilenos. Para otras/os, representa un día de victoria. Ese mismo mes, el 18, corresponde a la conmemoración de la Independencia de Chile, la cual se celebra desde 1811. Para las/os chilenas/os, esta fecha es un hito que dura una semana de festividad. En este marco de festejo nacional se potencia el ser patrio, los bailes, la comida y bebidas típicas, unificadas de norte a sur. Por ello, septiembre es un mes de contraste. Una semana se parte llorando (para algunas/os) y la semana siguiente se inicia con celebraciones que se prolongan por una semana. La lógica de la festividad del ser patrio, que va

1 Este artículo ha sido financiado por el Proyecto de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Gobierno de Chile: ANID SA77210071.

del 16 al 21 de septiembre, más o menos, con el 18 como su día punta, jamás se aplacó durante la dictadura militar (1973-1990). Todo lo contrario, se fortaleció lo más posible.

Si bien durante el retorno a la democracia, que se inicia con el plebiscito de 1988[2] y posteriormente se consolida con la elección presidencial de Patricio Aylwin (1990-1994), se ejecutan una serie de acciones para reparar el dolor vivido durante los diecisiete años de dictadura militar, no se logra llevar a la cárcel a Augusto Pinochet, ni a los agentes involucrados en torturas, desapariciones y asesinatos.

En el contexto del Chile democrático, el bloque de la Concertación abarca cuatro gobiernos presidenciales seguidos, los cuales son asumidos por los democratacristianos Patricio Aylwin Azócar (1990-1994) y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), y los socialistas Ricardo Lagos Escobar (2000-2006) y Michelle Bachelet Jeria (2006-2010). Los gobiernos de los democratacristianos Aylwin y Frei se caracterizan, como indica Garretón (1990), por instalar procesos de transición, y a partir del segundo y tercer gobierno socialista (Lagos y Bachelet) se establecen procesos de consolidación. Asimismo, estos cuatro gobiernos intentan cerrar las

2 En 1988 se crea un plebiscito nacional con el propósito de legitimar o deslegitimar la dictadura de Augusto Pinochet. Por esta razón, se implantan dos opciones polarizadas conocidas como el SÍ y como el NO, generando "un clivaje que permaneció por casi diez años y dio lugar a dos conjuntos opuestos: autoritarismo político y liberalización económica, de un lado, y democracia política y regulacionismo económico, del otro" (Tironi, 2010, p. 28). El polo autoritario se conforma por miembros del régimen militar, los partidos Renovación Nacional (RN) y Unión Demócrata Independiente (UDI), además de ser apoyados por la élite empresarial. Y el polo democrático, el NO, conocido como la Concertación de Partidos por el NO (convertida posteriormente en la Concertación de Partidos por la Democracia), se integra por diecisiete partidos políticos, como, por ejemplo, el Partido Demócrata Cristiano (DC), Partido Por la Democracia (PPD), Partido Radical (PR), Partido Socialista de Chile (PS), entre muchos otros, excluyendo al Partido Comunista de Chile por su ilegalidad en el país. Si bien la gran mayoría de estos grupos políticos, durante los sesenta y principios de los setenta, tuvieron grandes diferencias (de hecho, el Partido Demócrata Cristiano, encabezado por Patricio Aylwin, apoya el Golpe Militar de Pinochet), ahora se unen para derrocar la dictadura en defensa de los derechos humanos y el restablecimiento de la democracia. La victoria del NO permite la negociación con el régimen para reformar la Constitución de 1980 y luego dar paso a las elecciones presidenciales, transición pacífica del poder en que cada bando presenta a su candidato. En 1989 se llama a votaciones presidenciales y parlamentarias, y sale electo como presidente de la República el candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, el democratacristiano Patricio Aylwin (1990-1994). Al asumir este el poder, Pinochet se mantiene como Comandante en Jefe del Ejército desde 1990 hasta 1998, año en que se convierte en Senador Vitalicio hasta su muerte, 1998-2007 (Alcázar, 2009).

heridas del pasado lo más pronto posible y terminar con el trauma de la dictadura y sus múltiples consecuencias, pues "la filosofía de la concertación nacional ha tenido como consecuencia silenciar los conflictos del período dictatorial y buscar en el pasado aspectos no conflictivos" (Villegas, 2000, p. 33).

El gobierno de P. Aylwin se propone fortalecer el poder democrático, asumir el tema de los derechos humanos y canalizar las demandas sociales sin derrumbar el orden económico liberal consolidado a mediados de los ochenta[3]. El gobierno de E. Frei sigue las políticas anteriores, enfatizando en reformas e inversiones destinadas a mejorar la capacidad competitiva de la economía. Durante los dos primeros gobiernos de la Concertación, la población chilena aún está atemorizada por el trauma de los enclaves autoritarios que significaron la dictadura y las políticas de la derecha. Aun así, el panorama nacional en las elecciones del año 1999-2000 expone que la ciudadanía fue olvidando estos referentes del *shock*, derrumbando a una centroizquierda mayoritaria a nivel político. El difícil triunfo de Ricardo Lagos (Partido Socialista) por sobre Joaquín Lavín (Unión Demócrata Independiente) evidencia la potencia de una derecha empresarial que ha tratado de alejarse de su referente dictatorial y que se ha camuflado como un nuevo elemento democrático para construir la democracia[4]. El último periodo concertacionista, con la socialista Michelle Bachelet, viene a cerrar un ciclo de las políticas de la coalición de centroizquierda, las que pregonan mejoras en la calidad de vida, convivencia y sentido de comunidad.

3 El *Informe Rettig* (1991), creado por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación bajo el gobierno de Aylwin, da cuenta del total de las víctimas mortales de la dictadura entre 1973 y 1990, haciendo público un total de 2.920 víctimas: "De este conjunto de personas, la Comisión se formó convicción de 2.279 casos –2.115 víctimas de violación de los derechos humanos y 164 víctimas de la violencia política–, de modo que no pudo clasificar de forma fehaciente otros 641 casos. A la Comisión se le presentaron otros 508 casos que no entraban dentro de su mandato y 449 de los que sólo se aportó un nombre que resultó insuficiente para la investigación. De las 2.115 víctimas de las que se reunió suficiente documentación como para afirmarlo, hay un total de 957 desaparecidos" (Alcázar, 2009, p. 30).

4 Durante el gobierno de Lagos, el *Informe Valech* (2004), creado por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, suple las carencias del informe anterior, el *Informe Rettig*, el cual no había considerado los testimonios de las víctimas que padecieron privación de libertad y torturas por razones políticas durante ese mismo periodo.

En el 2010 asume la presidencia de la República el abanderado de la derecha Alianza por Chile (coalición entre los partidos Unión Demócrata Independiente y Renovación Nacional), Sebastián Piñera Echeñique (2010-2014), quien se levanta con la imagen de "una derecha plenamente post-Pinochet, que incluso hace aspavientos de haber estado con el NO" (Tironi, 2010, p. 46), y como un político plagado de éxitos, vinculado a múltiples actividades de carácter empresarial: fútbol, TV y aerolíneas, además de la política propiamente tal.

Michelle Bachelet regresa al gobierno en el periodo 2014-2018, pero ahora bajo el conglomerado de la Nueva Mayoría[5]. Vuelve por un segundo periodo presidencial Sebastián Piñera, 2018-2021, con el apoyo de Chile Vamos[6]. Y, por último, nos encontramos bajo el gobierno de Gabriel Boric Font (2022-2026), con el apoyo de una nueva coalición política[7].

A partir de este trazado político, y cincuenta años después de 1973, los debates y análisis en torno al Golpe Militar, las violaciones a los derechos humanos y las transformaciones que hemos vivido como sociedad chilena adquieren relevancia en el contexto de la participación ciudadana y el proceso constituyente, aún en curso, para cambiar la Constitución de 1980, creada entre cuatro paredes, durante la Dictadura Militar.

El teatro nacional a cincuenta años del Golpe

Las artes, al igual que otros sectores, se vieron afectadas por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet y cumplieron un rol activo como resistencia para dar paso a la transición a la democracia. En este sentido, el imaginario simbólico, en una dimensión amplia, ha sido crucial en los procesos sociales

5 Partido Demócrata Cristiano, Partido Socialista de Chile, Partido por la Democracia, Partido Radical Socialdemócrata, Partido Comunista de Chile, Partido Izquierda Ciudadana de Chile y Movimiento Amplio Social. Es decir, gran parte de sus organizaciones participaron en la Concertación de Partidos por la Democracia (1990-2010).

6 Partido Unión Demócrata Independiente, Renovación Nacional, Partido Regionalista Independiente Demócrata y Partido Evolución Política.

7 Partido Socialismo Democrático y Frente Amplio (Revolución Democrática, Convergencia Social y Comunes) y Chile Digno (Partido Comunista de Chile, Federación Regionalista Verde Social y Acción Humanista).

de nuestro país. A modo de ejemplo, este 10 de septiembre del 2023, un grupo de mujeres autoconvocadas de la ciudad de Santiago salieron a marchar, vestidas de negro y con velas en las manos, hasta el palacio de La Moneda para gritar "¡Nunca más!", en apelación a la visibilización de la violencia política sexual. El dolor de miles de mujeres se hizo presente en el contexto de este ciclo de conmemoraciones.

Sumado a este tipo de acciones, desde la Red de Salas de Teatro y la Fundación Teatro a Mil, de la metrópoli de Santiago, se potenció un ciclo de teatro y danza que rememora y reflexiona en torno a este periodo crítico de la historia de nuestro país, como lo fue el Golpe Militar en Chile. En este marco se exhibieron remontajes de obras como *La amante fascista* (escrita por Alejandro Moreno y dirigida por Víctor Carrasco), *La victoria de Víctor* (escrita y dirigida por Ignacio Achurra), *El Taller* (escrita por Nona Fernández y dirigida por Marcelo Leonart), *Lobo* (escrita por Patricio Yovane y dirigida por Andrea García-Huidobro y Patricio Yovane), *Space invaders* (escrita por Nona Fernández y dirigida por Marcelo Leonart), *Villa* (escrita y dirigida por Guillermo Calderón), *Víctor, un canto para alcanzar las estrellas* (escrita y dirigida por Óscar Cifuentes, Concepción), *El hotel* (escrita y dirigida por Alexis Moreno), entre otras.

Y nuevas producciones como *Yeguas sueltas* (escrita y dirigida por Ernesto Orellana), *Cincuenta años* (escrita y dirigida por Marcelo Leonart), *Negra, la enfermera del general* (escrita por Bosco Cayo y dirigida por Aliocha de la Sotta), *Villa 73* (creación colectiva dirigida por Álvaro Pizarro), *Oleaje* (escrita por Rodrigo Morales y dirigida por Constanza Thümler y Ángelo Olivier), *Plegaria para Víctor Jara* (escrita y dirigida por Erico Vera), *Allende* (escrita y dirigida por Jéssica Walkner), *Cincuenta memorias de la danza* (colectivo Herederas) y *G.O.L.P* (escrita por Alexis Moreno y dirigida por Gonçalo Amorin-Portugal y Alexis Moreno). Para cerrar este ciclo, desde una mirada extranjera a este hecho, se presentaron dos obras escritas y dirigidas por el español Andrés Lima: *Shock 1: El cóndor y el puma –sobre cómo se implementó el sistema neoliberal de los Chicago Boys en Chile–* y *Shock 2: la tormenta y la guerra, sobre la convulsionada política exterior estadounidense que terminó en la guerra de Iraq*. Creaciones gracias al apoyo de Fundación Teatro a Mil, Matucana100, la Subsecretaría

de las Culturas y las Artes, a través de la Unidad de Públicos y Territorios, y la Embajada de España. Por otro lado, se presentó una cartelera digital que exhibía la obra *El año en que nací* (2012), de Lola Arias, la cual aborda el relato de jóvenes chilenos nacidos en dictadura que reconstruyen la vida de sus padres y sus propias historias.

Cincuenta más cincuenta

Marcelo Leonart (Santiago de Chile, 1970) es un escritor, dramaturgo y director teatral chileno. Su trabajo es de larga trayectoria en la cartografía teatral nacional santiaguina. Podemos nombrar algunas de sus creaciones: *No salgas esta noche* (1991), *Sobre los mismos techos* (1992), *SubCielo, fuego en la ciudad* (1993), *Pompa Bye-Bye* (1995), *Encadenados* (1997), *Grita* (2004), *Lo invisible* (2006), *Cuerpos mutilados en el campo de batalla* (2007) y *Todas las fiestas del mañana* (2008). Otras obras escritas y dirigidas por él: *Noche mapuche* (2017), *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* (2019, Muestra de Dramaturgia Nacional). Y como director de la compañía La Pieza Oscura, escritas por Nona Fernández: *El taller* (2012), *Liceo de niñas* (2015) y *Space invaders* (2021). Sus dramaturgias y puestas en escenas están centradas en el poder, la desigualdad y el trauma de la dictadura. Sus últimas creaciones abordan estos temas desde una perspectiva feminista.

En las obras *Cincuenta años* (2023) y *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* (2019)[8], las figuras centrales del conflicto

8 *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno* es una pieza fragmentada que gira en torno a una sirvienta, casi esclava, que está huyendo luego de haber sido víctima de un acto de violencia y de haber cometido un acto de violencia ella misma. Corre por el campo chileno y se encuentra con una mujer del siglo XXI, que ha llegado hasta ahí para decirle que en el futuro las cosas para las mujeres van a estar mejor. En esa misma escena llega otra sirvienta, que también es esclava pero desclasada, que está a favor de los patrones. Viene a enrostrarle el acto de violencia que ella cometió luego de haber sido víctima. En esta obra también está la guerra, a modo de estado de guerra. Lo que gatilla la acción es que, cuando estaban haciendo la fiesta de despedida del hijo del dueño del fundo, que se va a pelear a la Guerra del Pacífico, la sirvienta fue abusada sexualmente por él y, luego de ese abuso, ella tiene una reacción. Una mujer del siglo XXI dice que está viviendo una crisis existencial, social, económica y política increíble; y su manera de salir de esta absoluta crisis en la que está es ir al siglo XIX y decirle a alguien que está mucho peor que ella que en el futuro las cosas van a ser mejor. Esta obra tiene un componente fantástico, que es el hecho de que una mujer del siglo XIX se encuentra, sin

son mujeres. Ambas obras forman parte de un díptico, según Leonart, pues se desarrollan en un contexto bélico: un estado de guerra, siguiendo a David Lescot (2001), pues el drama ahonda en las consecuencias socio-políticas que deja la guerra en las relaciones humanas. Igualmente, ambas piezas abordan temáticas con perspectiva de género e interseccionalidad. Pero *Cincuenta años*, a diferencia de *Tú no eres, hermana, un conejo que corre por el campo chileno*, se centra en la guerra padecida y encarnada por mujeres. Para ello, hace referencia a una guerra que nos lleva a los inicios de los procesos independentistas de las colonias hispánicas o a la Guerra del Pacífico y, por otro lado, hace un guiño a lo que fue la dictadura militar chilena con solo una frase: "Tengo miedo de que nos violen nuestros derechos humanos. / Tengo miedo de que NOS VUELVAN A VIOLAR nuestros derechos humanos (Leonart, 2023, p. 39).

De esta manera, según el autor, más que la instauración de una guerra de hace cincuenta años contra el marxismo –en palabras de Pinochet–, fue una masacre hacia el pueblo chileno. Fue una nueva forma de guerra a partir de la política del *shock*, basada en la violencia de Estado.

Cincuenta más cincuenta más cincuenta

El argumento de la obra gira en torno a cómo cuatro mujeres jóvenes, con vestimentas del siglo XIX, padecen una guerra, real o ficticia. Tres de ellas viven encerradas en una casa antigua, por miedo a que la guerra que acontece fuera penetre en su hogar a partir de la imagen de un hombre, el enemigo. En cambio, una cuarta ejerce la guerra a través de la ambigüedad hombre / mujer, pues es un soldado/a y acciona como los sujetos que han estado en la guerra. Leonart (2023) indica:

> Una casa revenida por los años.
> Cuatro mujeres jóvenes vestidas de época. ¿Pero de qué época?
> Una noche llena de viento, pero sin lluvia.
> Afuera está la guerra. O los ruidos de una guerra. Dicen que hubo una guerra.

ningún tipo de explicaciones, con otra mujer del siglo XXI: conversan con cierta extrañeza (Faúndez, 2023).

¿Hace cuánto?
¿Hace cincuenta años?
Pero ¿realmente fue una guerra? (p. 2)

La estructura de *Cincuenta años* consta de siete cuadros: 1. Tengo una escopeta, 2. El enemigo, 3. La cena, 4. El miedo, 5. La soldada, 6. El anacrónico celular y 7. Todos los ropajes de la época. A partir de estos cuadros, el dramaturgo va explorando, desde una perspectiva feminista, cómo la construcción social y cultural se expresa en los conflictos armados, y cómo la violencia se ejerce en los "cuerpos-mundos" de las mujeres. Por medio de los estereotipos, la construcción y normas de género, y por ende de los roles en los conflictos armamentísticos, expresa cómo estos funcionan a modo de arma de legitimación de la guerra. Es decir, de qué forma la guerra y las relaciones de poder están mediadas por las convenciones de género. La construcción femenina de las mujeres está dada de la siguiente forma, y según orden de aparición:

> EMILSE: Convencida de la guerra. Tiene la escopeta de su padre. La misma con la que su padre se enfrentó al enemigo. La misma con la que su madre la defendió del enemigo. Cree que es valiente. Pero tal vez no sepa qué es ser valiente. Está cansada. (Se defiende de las brutalidades que otros podrían cometer).
>
> CARMELA: Quiere ir + allá del campo estrellado y peligroso. Le han disparado en el hombro o en el corazón. Dice que le gustaría encontrarse con un soldado desertor de la guerra de afuera. Y enamorarse. Y hacer una familia con él, lejos de la guerra. Someterse al menos a la pasión del momento. Si ese alguien la traiciona, ¿cuál sería la brutalidad que ella podría cometer?
>
> ROSA: Le tiene miedo al enemigo. Le gustaría que alguien llegara y la salvara. Le gustaría no vivir en ninguna guerra. Pero no se atreve a escapar de la guerra. No lo haría ni para rescatar a Eladio (¿que quizás está atrapado por el enemigo?) Dice que preferiría vivir sometida, a vivir sometida por el miedo. Y sin embargo. (No sabe las brutalidades que podría cometer).
>
> DELFINA: Soldado. O soldada. (De todas las épocas de la patria y el mundo). No sabe o no recuerda su verdadero nombre. Quiere quitarse su atuendo de soldado o soldada. Y andar desnuda. O ponerse un vestido de época. Y tirarse en el campo estrellado a soñar con la Candelaria. (Sabe

perfectamente, porque las ha hecho, las brutalidades que podría cometer.) (Leonart, 2023, pp. 5-6)

Todas habrán de saber las brutalidades que serían capaces de cometer. Como en cualquier guerra.
Hace cincuenta años. O cien.
O ahora. (Leonart, 2023, p. 2)

Los cuatro primeros cuadros exponen las formas en que Emilse, Rosa y Carmela viven el estado de guerra. Ellas están conscientes que el conflicto armado produce una exacerbación de la violencia sexual contra las mujeres de todas las edades. No tan solo como objeto para saciar el deseo de cuerpos de los militares, sino que también, como indica Rita Segato (2014), el ataque al cuerpo de las mujeres busca desmoralizar a los hombres del bando enemigo. De este modo, el cuerpo femenino se convierte en una estrategia ofensiva para la guerra. Así, la condición femenina, o el ser afeminado, se instala como el padecimiento de la violencia sexual en los escenarios bélicos o de violenciade todas las épocas, pues aún, en el siglo XXI y en sociedades democráticas, seguimos luchando para que no nos violen.

Desde el inicio, el miedo se instala como el *leit motiv* de la obra; y el miedo es visto como la madre de la violencia. Pero ellas, solo por el hecho de ser mujeres, tienen miedo, y no saben qué cosas pueden hacer motivadas por este. De ahí que las jóvenes, poco a poco, van ahondando en algunas dimensiones del miedo que las mujeres padecen durante la guerra o en contextos de violencia.

En la obra no queda claro qué vínculo hay entre ellas: si son hermanas, primas, amigas, patronas, empleadas, etc. Solo se evidencia que son un grupo de mujeres jóvenes, sin hijas/os, que viven juntas y se apoyan entre ellas. Emilse representa la autoridad dentro de la obra. “Ella es quien tiene la escopeta de su padre. La misma con la que su padre se enfrentó al enemigo. La misma con la que su madre la defendió del enemigo” (Leonart, 2023, p. 5). La pregunta que gatilla esta descripción es: ¿quién tiene las armas en un país para combatir al enemigo? Y la respuesta es el Estado. En el caso chileno, a través de las Fuerzas Armadas (compuesta por el Ejército,

la Armada y la Fuerza Aérea; además de Carabineros de Chile, que también posee armas, pero por ley no forma parte de las Fuerzas Armadas en tiempos de paz), organismo destinado a garantizar la defensa del país y la seguridad nacional. Con ese objetivo, Chile, para el año 2023, mediante el Congreso Nacional, aprobó un presupuesto de 2.252 millones de dólares para las Fuerzas Armadas, administradas por el Ministerio de Defensa Nacional (presupuesto ordinario, gastos de honorarios, gastos operacionales, etc.). Ahora bien, dentro de la sociedad civil, ¿quién tiene las armas? Las respuestas podrían ser: individuos de la clase alta que cuentan con los permisos para ello, apelando a la autodefensa, y las/os delincuentes y narcotraficantes asentados en diversos barrios de cualquier ciudad.

En el caso de la obra que se está analizando, y comprendiendo que es una pieza de "época", la respuesta a la pregunta por quién posee las armas es "la oligarquía". Esta clase social es la que siempre ha tenido las armas. Las/os pobres, parafraseando a la dramaturga chilena Isidora Aguirre (1970), solo tienen la rabia: "no tendremos carabinas pero tenemos la rabia. La rabia ¡Esa es el arma del pobre!" (p. 42).

De ahí que la clase alta es la única que se defiende, con sus carabinas o escopetas Mauser, de sus enemigos: los bandoleros, los pobres, los indígenas, los otros. Y esta idea se afirma al analizar la puesta en escena y el trabajo de *casting*, pues son las actrices mestizas más "blancas", no caucásicas, las que se parapetan en una casona envejecida por los años. Es decir, las que poseen una casa, una herencia, un patrimonio, que es un privilegio de clase de todos los tiempos. En cambio, la actriz mestiza morena es la que encarna al/la enemigo/a o a la/el soldada/o patriota que defiende los intereses de la clase dominante, como lo fue en el periodo independentista de Chile y en la posterior Guerra del Pacífico.

La noción del/la enemigo/a se desprende del segundo cuadro, a través del diálogo que establecen los personajes de Rosa y Carmela:

> ROSA: Sí. Pueden venir. Eso es lo que pienso. En cualquier momento. ¿Qué somos nosotras en este momento de la Historia? ¿Puedes decirme, Carmela? ¿Puedes decirme *qué somos*? Somos una casa. Habitada por

mujeres. Afuera el campo estrellado y peligroso. Probablemente hay –o hubo– una guerra. ¿Estamos condenadas a esa guerra? No lo sé. A veces pienso que ni siquiera tenemos derecho a hacernos esa pregunta.

Se oye una puerta. Una ventana. Un postigo que se azota. CARMELA *y* ROSA *reaccionan.*

ROSA: Nuestras madres y nuestros padres nos decían: Algún día, a esta casa, vendrá el enemigo. Hubo una guerra. ¿Cuándo empezó esa guerra? ¿Hace cincuenta años? No lo sé. Nuestras madres y nuestros padres vieron al enemigo. Las madres y los padres de nuestras madres y padres vieron al enemigo. ¿Hace cuánto? ¿Hace cincuenta años? ¿Cincuenta + cincuenta? ¿Cincuenta + cincuenta + cincuenta? Digo: Nosotras no habíamos nacido. Digo: Nuestros padres y nuestras madres. Y sin embargo.

Se oye otra puerta. Otra ventana. Otro postigo que se azota. CARMELA *y* ROSA *reaccionan.*

ROSA: Nos dijeron: Siempre hay que estar alerta. Siempre hay que desconfiar. Siempre tienen que estar atentas, nos decían. Porque siempre las rondará. El enemigo. Hasta que un día –¡Zas!– vendrá el enemigo y– (*pausa telúrica, llena de un terror como de dibujos animados*). Siempre le temí a ese momento.

CARMELA: ¿Qué momento?

ROSA: Ese. El momento en que el enemigo– ¡Zas!

CARMELA: ¡Zas!– ¿qué?

ROSA: Tengo tanto miedo. –Siempre he tenido TANTO MIEDO.– Soy ese tipo de mujer –como mi madre, como la madre de mi madre, como la madre de la madre de mi madre– que, con los ropajes de su época, ante situaciones como esta, siempre está SOMETIDA POR EL MIEDO.

CARMELA: Rosa...

ROSA: No sé qué haría si apareciera.

CARMELA: ¿Quién?

ROSA: El enemigo. He soñado con eso.

CARMELA: ¿Con qué?

ROSA: He soñado que estoy en mi cama. Rezando. O aquí mismo. En mi mundo pequeñito-pequeñito. Sentada y bordando. Como ahora. Y de pronto –chucha– ¡llega!

CARMELA: ¿Quién?

ROSA: El enemigo.

CARMELA: (*interesada*) ¿Y cómo llega el enemigo en tus sueños, Rosa? Yo también he soñado con ellos. ¿Son muchos? ¿Qué hacen? ¿Rodean la casa?

¿La invaden? ¿La saquean? ¿La incendian? ¿Es de día? ¿Es de noche? ¿Vienen con antorchas? ¿Vienen cansados? ¿Vienen hambrientos? ¿Vienen enrabiados?

ROSA: No. En mi sueño no.

CARMELA: ¿No?

ROSA: En mi sueño es uno solo. (Leonart, 2023, pp. 14-15)

Si bien a través de este diálogo, como varias otras pláticas, se exhibe el miedo hacia el enemigo, este en particular se reduce a un individuo. Por ello, expresa que un solo hombre puede destruir el cuerpo de una mujer. Rosa es la encargada de profundizar en las dimensiones tanto del enemigo como del miedo:

ROSA: [...] Tengo miedo de que de tanto temerle a la guerra –de tanto protegernos de la guerra– finalmente la guerra haya llegado a esta casa.

¿Pero de qué guerra estoy hablando, Carmela?

¿Tú lo sabes?

Yo le tengo miedo, pero no sé de qué guerra estoy hablando.

Tengo miedo de que le hayan hecho algo a la Emilse.

Una brutalidad. Como de esas que se hacen en las guerras.

Tengo miedo –terror– de que un soldado haya olido en sus ropajes el olor de una mujer y haya cometido las brutalidades que los soldados cometen con las mujeres en las guerras.

Tengo miedo –terror– como un abismo siento, Carmela, te juro– el suelo desaparece bajo mis piernas cubiertas por los ropajes de mi época– de que el enemigo aparezca por esa puerta y nos vea no como mujeres sino como un botín. O que nos vea –nos huela– COMO MUJERES Y COMO UN BOTÍN [sic].

¿Cincuenta años? ¿Quinientos? ¿Cinco mil?

Tengo miedo de abrir las ventanas y ver a muchos militares.

Tengo miedo de que los militares nos digan que las guerras son así,

llenas de militares, y nos digan –como una gracia o un juramento– que los militares están entrenados a cometer brutalidades para protegernos.

¿Cincuenta años? No puede ser tanto. No puede ser tan poco. ¿Cincuenta años?

Yo no estaba ni viva cuando eso pasó.

Tengo miedo de que nos violen nuestros derechos humanos.

Tengo miedo de que NOS VUELVAN A VIOLAR nuestros derechos

humanos.
Como a nuestras madres y padres.
Como a las madres y madres de nuestras madres y padres.
(Porque somos los mismos, pasando la posta de la Historia.)
¿No nos dijeron eso? / ¿No los vimos sufrir por eso?
¿Hace cincuenta años? ¿Hace quince? ¿Hace cinco?
(¿Los vimos o no los vimos? ¿O todo el tiempo se han reído de nosotras?)
¿Es la misma guerra? / ¿No ha cambiado la guerra?
Cincuenta años. Quinientos. Cinco mil.
¿Siempre es la misma guerra?
¿O es otra?
¿Hasta cuándo vamos a seguir aguantando?
Yo ya no puedo.
¿Sabes qué prefiero?
Sucumbir al miedo. Que aparezca algo o alguien por esa puerta.
Algo extraño para mí.
Peligroso para mí. / Hostil para mí.
Y ceder ante todos sus deseos. (Leonart, 2023, pp. 37-39)

A diferencia de Rosa, Emilse representa el discurso del trauma bélico que se desarrolla en el interior de la familia clásica. Por consiguiente, apunta a la familia como otro campo de batalla. En este sentido direcciona la reflexión hacia los abusos sexuales en el interior de ella, en que las niñeces femeninas sufren atropellos frecuentes:

> EMILSE: Mi papá no había vuelto de la guerra. Mi papá llevaba años en la guerra. Mi papá nos había dejado su escopeta para que nos defendiéramos mientras él y todos estaban en la guerra. Y yo –yo– yo escuchaba llorar a mi mamá POR la guerra. Yo escuchaba soñar a mi mamá CON la guerra. Yo escuchaba a mi mamá jadear POR Y PARA la guerra. Un día me desperté en la noche y la vi con un hombre que pensé que era mi papá, pero que no era mi papá. Supe que no era mi papá porque nunca había visto a mi papá pilucho. Supe que no era mi papá porque mi papá me hacía esas cosas que ese hombre le hacía a mi mamá, A MÍ Y NO A MI MAMÁ. ¿Yo echaba de menos a mi papá? ¿Echaba de menos esas cosas que me hacía mi papá? (Cosas quizás no tan extrañas en esa época. Pero ¿cuál es esta época?) Pero ese hombre –ese evidente enemigo que me encontré esa noche estrellada –digo– ERA COMO MI PAPÁ.

> Tenía un uniforme. / Como el que tenía mi papá.
> Unos bigotes. / Como los que tenía mi papá.
> Un porte. / Como el que tenía mi papá.
> Y el hombre me dijo: Niña hermosa vestida con los ropajes de esta época, por favor ayúdame. Niña hermosa que en esta noche estrellada te pareces a mi hija, por favor socórreme. Soy un hombre al que hicieron ser soldado en esta guerra que lleva ¿cuánto? ¿Cincuenta siglos? Soy el enemigo de alguien, pero yo ya no sé quién es mi enemigo. Niña, tengo hambre. Niña, tengo sed. Niña, tengo sueño. YO NO QUIERO + ESTA GUERRA. (Leonart, 2023, p. 33)

Finalmente, Delfina, el/la soldado/a en el escenario de la guerra, encarna la emulación en los patrones, de la masculinidad bélica que asumen las mujeres en el combate. Es el discurso de las féminas que han tenido que "masculinizarse", parecer un hombre común con el fin de alistarse dentro de la milicia, ya sea para sobrevivir a un mundo bélico-patriarcal, visto como la fascinación y la expresión del deseo masculino; o bien, por placer.

Delfina habita las dualidades de guerra y sexualidad, poder y agresividad, miedo y violencia, subordinación y opresión. Al negar su condición de lo femenino, de lo subalterno y de lo débil, desde un punto de vista patriarcal, habita el discurso de la guerra, del poder y del deseo. Ella ha transgredido los códigos tradicionalmente asignados a la feminidad (lo doméstico y el cuidado de otros: niños/as, enfermos, ancianos, etc.; es decir, ha desacatado la orden de velar por la vida, pues son las mujeres quienes engendran y mantienen la vida).

En *Cincuenta años*, Delfina es quien doblega el cuerpo femenino a su voluntad. Y, en consecuencia, evidencia lo que Radhika Coomarasway (1998) afirma: que en los procesos bélicos contemporáneos cada vez más mujeres ingresan a las filas combatientes; y que por primera vez en la historia se ha acusado a mujeres de crímenes de guerra, las cuales han perpetrado actos de violencia sexual contra otras mujeres (como en el genocidio de Rwanda, 1994).

Asimismo, ella encarna el cuerpo del enemigo, del otro, del sin memoria (no sabe cuál es su nombre hasta el final de la obra), del que lucha por una guerra que no le pertenece, pero que da la vida por ella:

> DELFINA: Por alguna razón de la guerra, la guerra me ha puesto aquí, en los márgenes de la guerra. He visto, a la distancia, una cerca y una casa revenida por los años en un campo estrellado y he dicho: En esa casa voy a encontrar refugio. En esa casa voy a encontrar descanso. En esa casa voy a encontrar comida.
>
> Con violencia de soldado, he roto la cerca.
>
> Con violencia de soldado —no de ladrón— he dejado IMPUNEMENTE mis huellas en la tierra.
>
> He aprovechado el viento para confundir y entrar en esta casa. He disparado mi fusil de soldado para asustarlas, para que se escondieran y no tuviera que encontrarme con nadie. Porque como soldado NO QUIERO ENCONTRARME CON NADIE.
>
> Por deferencia, no quiero cometer + brutalidades. (Leonart, 2023, p. 42)

Por ello, este último personaje de la obra nos hace recordar las motivaciones del bajo pueblo durante la Guerra de la Independencia (1810-1826), pero ahora desde el punto de vista femenino:

> La presencia de los plebeyos durante la Guerra de la Independencia es necesaria para la contingencia militar –como carne de cañón– pero no así para la incorporación del proyecto nacional. El pueblo "no participa más que en su nombre, y además comprende una doble significación: como sujeto político abstracto (eventual) y pueblo como población, que no necesariamente implica ciudadanía. (Silva, 2008, p. 28)

Como he dicho en otro trabajo parafraseando a León (2002), es por esto que "la clase popular […], si es que llega a pelear, de uno u otro bando, patriota o realista, lo hace porque se ve forzada a hacerlo, o porque le atrae la aventura y la obtención de un botín fácil" (Faúndez, 2014, p. 10).

Asimismo, este discurso se repite durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), ya que:

> […] parte de la dramaturgia chilena se vuelca hacia la pasión chauvinista impulsada por la guerra, levantando bríos patrios, llamando a los chilenos al compromiso nacional y al alistamiento militar; persistiendo en el

> sentimiento de hostilidad entre los sujetos de "la casa": la nación chilena, y los invasores "externos": españoles, peruanos y bolivianos. (p. 10)

Finalmente, hay un cambio de paradigma en la noción de enemigo producto de la Guerra Civil de 1891, ya que la dramaturgia bélica nacional presenta un giro en la concepción del adversario. Ahora el enemigo hostil se encuentra en el "interior de la sociedad chilena". El enemigo es chileno/a, pero chileno/a del "otro" bando político, sea este Congresista o Liberal.

De esta forma, las dramaturgias de la guerra chilena del siglo XIX evidencian un primer estado de identidad nacional, vinculadas a las guerras territoriales expansivas, las cuales tienen un giro con la Guerra Civil de 1891. El cambio de paradigma del enemigo, ahora interno y nacional, se repetirá en siglo XX, en 1973, producto del Golpe de Estado cívico-militar, y dará cuenta de la instauración del enemigo en el "interior de la sociedad chilena", el cual, según uno de los bandos, urge aniquilar para "liberar" a la patria del marxismo. Así y todo, en el Chile del siglo XXI la idea de enemigo tiene varias caras, que van desde la xenofobia, pasando por el narcotráfico, hasta el exterminio de la pobreza.

Conclusiones

Cada 11 de septiembre es un día de conmemoración del dolor para muchos chilenos y chilenas. Por ello, este 2023, en que se cumplen cincuenta años del Golpe de Estado cívico-militar en Chile, nos hace reflexionar en torno a aquel fatídico día. Chile es una herida abierta que no ha sanado. Aún hay cuerpos que no han sido entregados y cientos de culpables en libertad.

Dentro de las justificaciones del Golpe de Estado, perpetrado por las Fuerzas Armadas de Chile (que esa vez sí incluyeron a Carabineros), se habló de una guerra contra el marxismo, justificada en el contexto de la Guerra Fría. En uno de los registros radiales, Augusto Pinochet indica que "matando la perra se acaba la leva" y "hay que extirpar el cáncer marxista de Chile". Es decir, impera una visión de la enfermedad frente al Gobierno Popular, liderado por el socialista Salvador Allende Gossens. Visión que se

afirma con la postura de Estados Unidos, encabezado por el anticomunista Richard Nixon (1969-1974) y su secretario Henry Kissinger.

Con estas ideas de "sanación" para una sociedad "enferma" del marxismo, se inició la masacre, pues no fue una guerra entre bandos, no fue una guerra civil entre chilenos/as. Y esta aniquilación perpetrada por los militares, da cuenta de lo paradójico de nuestra historia: el ejército de Chile ha matado más chilenos y chilenas que enemigos externos.

En respuesta al fatídico hecho que significó el Golpe de Estado cívico-militar chileno, la obra *Cincuenta años* (2023), de Marcelo Leonart, nos invita a reflexionar en torno a los conceptos de enemigo, miedo, patria, deseo, libertad y guerra. Temas que atraviesan y cuestionan la democracia actual a nivel nacional e internacional.

Lo potente de la dramaturgia y puesta en escena de Leonart es que releva el discurso feminista, representado por mujeres, de la experiencia bélica, convirtiéndose en un hito para la dramaturgia y la cartografía teatral chilena contemporánea. Mención aparte es la puesta en escena y representación de la obra, la cual cuenta con un gran profesionalismo de parte de las jóvenes intérpretes. Cada una de ellas logra encarnar los discursos feministas que profundizan en el miedo, el deseo, el enemigo, el trauma, la libertad y la guerra. De igual forma, *Cincuenta años* es una obra universal por la temática de su discurso, la cual puede ser representada en cualquier país, y por un abanico etario de mujeres, ya que los temas abordados son transversales y dolorosamente actuales.

Referencias

Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Müller.

Alcázar, J. (2009). *Yo pisaré las calles nuevamente*. Universidad Bolivariana.

Coomarasway, R. (1998). *El tratamiento de la violencia de género en la organización de las Naciones Unidas*. Universidad de Chile, Facultad de Derecho, Centro de Derechos Humanos. https://doi.org/10.34720/jm8w-d120

Faúndez, T. (2014). *La guerra en la dramaturgia chilena*. [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX. Tesis Doctorals en Xarxa. http://hdl.handle.net/10803/283534

Garretón, M. A. (1990). La posibilidad democrática en Chile: condiciones y desafíos. En A. M. Stuven (ed.), *Democracia contemporánea: Transición y consolidación* (pp. 177-190). Universidad Católica de Chile.

Leonart, M. (2023). *Cincuenta años*. [Libreto en archivo de Word]. Copia en posesión del autor, facilitada por L. Leonart.

León, L. (2002). Reclutados y desertores de la patria: el bajo pueblo chileno en la Guerra de la Independencia 1810-1814. *Historia, 35*, 251-297. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942002003500010

Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.

Segato, R. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. En F. Quesada (Ed.), *Mujeres y guerra: Cuerpos, territorios y anexiones* (pp. 147-186). Biblioteca Nueva.

Silva, B. (2008). *Identidad y nación entre dos siglos*. LOM.

Tironi, E. (2010). *Radiografía de una derrota o cómo Chile cambió sin que la Concertación se diera cuenta*. Uqbar.

Villegas, J. (2000). Discursos teatrales en la segunda mitad del siglo XX. En H. Adler y G. Woodyard (Eds.), *Resistencia y poder: Teatro en Chile* (pp. 15-38). Iberoamericana.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 220-234.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.060

Revolución y guerra en el teatro de Santiago Sanguinetti

Revolution and war in the theatre of Santiago Sanguinetti

Daniela Pauletti
Universidad de la República, Uruguay
danipaulett@gmail.com • orcid.org/ 0009-0007-5786-9339

Recibido: 16/02/2023. Aceptado: 08/06/2024.

Resumen

Santiago Sanguinetti es un referente posmoderno del teatro político en Uruguay, creador de *Trilogía de la revolución*, compuesta por *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2012), *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2012) y *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014). La trilogía mantiene un hilo temático conductor: la revolución a través de la "guerra" o el levantamiento armado. Al explorar la representación de la guerra desde la perspectiva de Sanguinetti, es esencial considerar prácticas y discursos revolucionarios del siglo pasado en Uruguay y América Latina (lo que todavía solemos llamar "pasado reciente"), entrelazados con elementos como el guevarismo y la revolución cubana, a los que Sanguinetti agrega la figura del *zombie* como resultado del capitalismo. A través de la yuxtaposición de elementos disonantes que conviven con referencias al pasado reciente en Uruguay, estas tres obras funcionan como potenciadoras de la reflexión crítica sobre la realidad. Fomentan la conciencia social a través de un humor absurdo e incómodo que interpela la idiosincracia y la identidad colectiva de los uruguayos.

Palabras clave: teatro político, teatro uruguayo, posdictadura, memoria colectiva, posmemoria

Abstract

Santiago Sanguinetti is a postmodern referent of political theatre in Uruguay, creator of *Trilogía de la revolución*, composed of *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* (2012), *Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe* (2012) and *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (2014). The trilogy maintains a thematic thread: revolution through "war" or armed uprising. In exploring the representation of war from Sanguinetti's perspective, it

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

is essential to consider revolutionary practices and discourses of the last century in Uruguay and Latin America (what we still tend to call the "recent past"), intertwined with elements such as Guevarism and the Cuban revolution, to which Sanguinetti adds the figure of the zombie as a result of capitalism. Through the juxtaposition of dissonant elements that coexist with references to the recent past in Uruguay, these three works encourage critical reflection on reality. They promote social awareness through an absurd and uncomfortable humour that challenges the idiosyncrasy and collective identity of Uruguayans.

Keywords: political theatre, Uruguayan theatre, post-dictatorship, collective memory, postmemory

Introducción

Un referente del teatro político en Uruguay es Santiago Sanguinetti, creador de la *Trilogía de la revolución* que tomaré como objeto de estudio, compuesta por tres obras independientes que fueron estrenadas en Uruguay entre 2012 y 2014. Nacido en 1985, Sanguinetti es un destacado dramaturgo y director, considerado una figura relevante en la escena contemporánea latinoamericana. Pertenece a una generación que se distingue por su sólida formación y por abordar temas desde una perspectiva crítica, aunque sin caer en una narrativa erudita o académica. Sus piezas teatrales se caracterizan por un juego de contrastes y oposiciones que desafían interpretaciones simplistas o unívocas. Esta complejidad permite que su trabajo sea tanto intelectualmente estimulante como accesible al público general. A través de su teatro, Sanguinetti no solo promueve la crítica de aspectos sociales y políticos, sino que también invita a la reflexión y al cuestionamiento de las estructuras establecidas y comúnmente conservadoras de la sociedad uruguaya. Su habilidad para manejar el humor como herramienta crítica y su enfoque en la multiplicidad de interpretaciones hacen de él una figura significativa y digna de estudio en el panorama teatral contemporáneo de Uruguay y más allá.

Como señala Roger Mirza en el prólogo a *Trilogía de la revolución* y como lo señala el mismo escritor en "Entre lo sublime y lo espurio", ensayo que figura como posfacio de esa misma edición (Sanguinetti, 2015, pp. 235-

244), uno de los objetivos del autor es hacer un "teatro político", pero no en el sentido de teatro destinado a transmitir mensajes o ideas didácticas o morales, sino como un teatro destinado a generar nuevas miradas sobre la realidad, desautomatizarla en sus percepciones y destruir las creencias establecidas. Como dice Mirza, sus creaciones son "desarticuladoras de las ideas hechas, de los clisés, de los lugares comunes, de la repetición y la pereza intelectual" (Sanguinetti, 2015, Prólogo, p. 6).

Este autor plantea el debate político a través de una yuxtaposición de elementos disonantes que hace posible, por ejemplo, que en las relaciones intertextuales de las obras puedan convivir íconos *pop* de la cultura de consumo con referentes filosóficos de los últimos dos siglos. Las permanentes alusiones a la cultura *pop* de herencia norteamericana se cruzan con emblemáticos personajes de la izquierda revolucionaria latinoamericana. Mi objetivo en este artículo es estudiar en la trilogía de este autor la idea de revolución, que aparece articulada con la guerra o la lucha armada. Lo haremos en tres apartados. En el primero, el tratamiento del tema por parte de Sanguinetti se examinará en relación con el concepto de teatro político. En el segundo, se vinculará con el pasado reciente de Uruguay. En el tercero, se observará cómo incide en el tema un procedimiento estético que es fundamental en las obras: la yuxtaposición como resultado del montaje.

Teatro político y revolución en el universo sanguinettiano

En su acepción corriente, el concepto de revolución implica desafiar regímenes opresivos, buscar justicia social y promover cambios políticos profundos, pero también puede hacer pensar en las consecuencias de los medios utilizados para esos fines: la violencia, la implantación de dictaduras o un cambio superficial en el *statu quo* que no erradica las injusticias sociales. Ante este panorama, Sanguinetti parece plantearse cuál es el valor de la palabra "revolución" hoy y qué ha hecho la humanidad con ese concepto. Esas preguntas resuenan en sus obras a través de personajes violentos, desquiciados y ridículos, invitando a reflexionar

sobre cómo se ha interpretado, utilizado y malinterpretado la idea de revolución a lo largo del tiempo.

Como dice Juano Villafañe (s.f.) en su reseña de *Filosofía del teatro I*, Jorge Dubatti señala lo siguiente:

> El teatro es político por la naturaleza del acontecimiento y no por la temática que aborda, pero además Jorge Dubatti nos aclara que el teatro es una práctica naturalmente anticapitalista, antiimperialista, antiglobalizadora y antihegemónica. El teatro representa la socialización en su propia historia desde la unidad que proyecta cada cuerpo, expectante o actuando. "Es pura resiliencia", dice Dubatti, "capacidad de construcción en tiempos de adversidad". (párr. 9)

Todo teatro sería de alguna manera político y el teatro de Sanguinetti lo es en ese sentido que señala Dubatti, pero además es un teatro sobre ideas y prácticas políticas, un teatro temáticamente impregnado de política y orientado al cuestionamiento ideológico. Como dice la contratapa de *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*, volumen de 2021 donde, entre otras obras, Sanguinetti volvió a publicar la *Trilogía de la revolución*, su teatro "retoma modelos sociales y económicos contrahegemónicos clásicos y los expone con vigencia en la contemporaneidad"; recuerda explícitamente planteos ideológicos del pasado, pero "con un baño de ironía" que lo convierte en un motor de debate social. Sus obras están llenas de una "confrontación de ideas antagónicas" que promueve "una constante ola de pensamiento crítico en sus lectores" (Sanguinetti, 2021, contratapa). Por eso, en su prólogo a la primera edición de la *Trilogía*, Roger Mirza diferencia el teatro político de Sanguinetti de las poéticas tradicionalmente asociadas con ese concepto. Parafraseando al dramaturgo argentino Rafael Spregelburd, a quien el mismo Sanguinetti cita en sus ensayos, dice Mirza que su teatro es político "no en el sentido brechtiano, ni didáctico, ni para construir una verdad a priori en la composición dramática, sino como teatro que se centre en los procedimientos para alcanzar sentidos a posteriori", un teatro que desarticula ideas previas y lugares comunes "para que estallen tensiones y polisemia" (Sanguinetti, 2015, Prólogo, p. 6).

La guerra tiene relación con la política, sentenció Carl von Clausewitz (1983), militar y filósofo prusiano, en su emblemática afirmación de que la guerra es una continuación de la política por otros medios. Pero, si hay "guerra" en la trilogía, esta no se manifiesta solo como conflicto entre Estados, sino también como revolución, rebelión o lucha armada de una clase social.

En la historia reciente, Uruguay no ha participado significativamente de conflictos bélicos. La guerra, para el uruguayo, es algo extranjero, pero sí se vive un constante recuerdo de los hechos desencadenados por el golpe de Estado hace cincuenta años. Las historias de terrorismo de Estado y de violaciones a los derechos humanos han sido representadas en un sinfín de textos y puestas en escena, y marcan un estilo y una estética propias del teatro político uruguayo. En el teatro de Sanguinetti, aparece una preocupación por el pasado reciente y se alude a la violencia política, pero no en ese sentido tan frecuente en las últimas décadas. Hay algunas alusiones a la violencia estatal, pero lo fundamental en su teatro es la voluntad de repensar constantemente el fracaso de la violencia revolucionaria.

En general, vincular el pasado de violencia política con la idea de guerra es "políticamente incorrecto". No suele considerarse legítimo, porque se trató más bien de una lucha armada o conflicto político entre los militares y el pueblo que se había manifestado contra ese sistema opresor. Pero el teatro de Sanguinetti es muy singular dentro de esta línea. En historias que de alguna manera aluden a ese pasado reciente aunque no lo representen de modo directo, hay escenas que podrían vincularse con una guerra e incluso la idea de guerra aparece en el discurso de algunos personajes, lo cual no quiere decir que el dramaturgo sostenga ese punto de vista: en el teatro de Sanguinetti, la ironía, el humor y otros procedimientos impiden que identifiquemos lo que dicen los personajes con lo que piensa el autor.

Ninguna de las obras se retrotrae al pasado para representarlo en términos de teatro histórico, pero aspectos del pasado revolucionario se incrustan en historias desopilantes emplazadas en el presente de la posdictadura, como si de algún modo se repitieran. En *Argumento contra*

la existencia de vida inteligente en el Cono Sur (desde ahora, *Argumento*…), escrita en mayo de 2012 y estrenada en el Teatro Solís de Montevideo el 11 de enero de 2013, Sanguinetti imagina que dos parejas jóvenes que viven en un presente que solo promete el fin del mundo, preparan un acto revolucionario inspirándose a su manera en los movimientos nihilistas, anarquistas y dadaístas. Pero ese plan, en el que resuenan conocidas ideas de la izquierda, también incluye ahora confrontar a los viejos intelectuales izquierdistas. Como acción inaugural para el cambio social, proyectan un triple atentado en universidades del Cono Sur tradicionalmente contestatarias, como la Facultad de Humanidades de Montevideo, la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Santiago de Chile, es decir, centros de estudios en los que se formaron y ejercieron los intelectuales de los sesenta. El primer golpe sería en Montevideo y los personajes lo piensan al estilo de las masacres hechas por jóvenes en campus como el de Virginia Tech o como la Masacre de Toulouse de 1562. Por otro lado, la obra comienza con imágenes de televisión que, según las didascalias, provienen de "algún documental en blanco y negro con soldados y tanques, pancartas estudiantiles, y bombas. Un documental sobre algún país de América Latina en los setenta" (Sanguinetti, 2015, p. 15).

La tercera de las obras de la trilogía (dejo la segunda para el final) se titula *Breve apología del caos por exceso de testosterona en las calles de Manhattan* (desde ahora, *Breve apología*…), se estrenó en 2014 y fue el texto ganador del Premio Anual de Literatura de Comedia Inédita por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En este caso, se cuenta la historia de una pareja de jóvenes universitarios uruguayos que se ha trasladado a Manhattan junto con el abuelo trotskista de uno de ellos. Alojados en el departamento de un amigo, que es hijo del cónsul de Uruguay en Nueva York, planean un complot para *hackear* los laboratorios de genética de la Universidad de Columbia y apoderarse del ADN de los gorilas de espalda plateada. Con este ADN fabricarán un concentrado letal de testosterona que contagiará al planeta a través de la pintura roja de las latas de Coca Cola y se transformará en una epidemia a nivel mundial: todo el que tome Coca Cola se animalizará; habrá un delirio violento y genital a escala global en el que se devorarán los unos a los otros; el capitalismo se

liquidará a sí mismo, lo que permitirá la construcción de una sociedad "ideal". Los conspiradores, se guardarán de tomar Coca Cola y preservarán del contagio a Noam Chomsky para que sea el líder de una historia nueva, que reconstruirá a la humanidad a partir de cero. El autor de referencia en este caso es Trotsky con su concepto de "revolución permanente" y su idea de que la clase trabajadora debía liderar una transformación socialista en los países atrasados para que esta se extendiese internacionalmente, enfrentando la resistencia de la burguesía y el imperialismo, hasta lograr la emancipación mundial:

> NICOLÁS: Hablamos de un ritmo de revolución permanente.
>
> BENJAMÍN: No empieces con Trotsky de nuevo, Nicolás.
>
> NICOLÁS: Revolución permanente en sus tres niveles. Primero, cambios políticos iniciales: de la democracia burguesa, a la democracia revolucionaria, y de ahí a la revolución socialista. Segundo, defensa del desequilibrio político y de la lucha interna constante una vez alcanzado el Socialismo como tal. Tercero: internacionalismo. La revolución no puede triunfar en un solo Estado aislado del resto. Mil novecientos diecisiete no ha acabado, compañeros. Tenemos otra oportunidad. Por eso, este mapa. Por eso, nuestro plan. Y por eso, ¡chupate ésta, Stalin! (p. 193)

Sobre la teoría del eterno retorno aplicada a la revolución en el Caribe (desde ahora, *Sobre la teoría…*), escrita en 2012 y estrenada en 2014, obtuvo el Premio Literario Juan Carlos Onetti de la Intendencia de Montevideo. Aquí los protagonistas son cuatro cascos azules uruguayos de la ONU (Carlos, Ernesto, Lenin y Raúl), que se encuentran en una base militar en Puerto Príncipe, Haití. Los hechos que sirven de disparador a esta obra tienen que ver con la participación efectiva de cascos azules uruguayos en Haití, y más particularmente con una denuncia contra un grupo de soldados que participaron en abusos sexuales contra un joven haitiano. Este incidente verídico ocurrió en la base militar de Port Salut, en el sur de Haití, y conmocionó a Uruguay gracias a la difusión en Internet de un video de 45 segundos, filmado con un teléfono móvil. La violación sexual generó reacciones de condena y manifestaciones callejeras en Haití, además de una denuncia penal contra los autores en Uruguay. La obra se desarrolla dentro de una base militar, donde los cascos azules se han

refugiado. En el afuera, ha estallado una descontrolada revuelta de haitianos que buscan confrontarlos. A diferencia de los otros dos textos, la "revolución" no es emprendida por personajes uruguayos, sino que son ellos quienes se ven amenazados por un levantamiento. Los cascos azules no organizan ni ejecuan la rebelión, pero su relación con la revolución es más complicada. En un momento descubren que ellos mismos pudieron haberla causado involuntariamente porque llevaron a la misión bibliografía marxista, entre otros libros "peligrosos". Uno de los cascos azules los repartió entre los habitantes locales y, para colmo, les dio una clase sobre la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo.

En este caso, las teorías son utilizadas por los uruguayos no para planear una revolución, sino para tratar de comprender lo que pasa. El humor que Sanguinetti pone en juego en esos momentos, se aprecia en el siguiente pasaje en el que se explica la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo usando una pizarra y dibujos infantiles:

> ERNESTO: ¿Les hablaste de la *Fenomenología del espíritu*?
>
> RAÚL: Algunas cosas. "La dialéctica del amo y el esclavo", y poco más.
>
> *Silencio*.
>
> LENIN: *A RAÚL*. Sos un imbécil.
>
> ERNESTO: ¿Lenin, vos leíste a Hegel?
>
> LENIN. No, pero ese título destila socialismo, Ernesto. "La dialéctica del amo y el esclavo". Lo escuchás y te vienen ganas de prender fuego algo inmediatamente. Es una invitación a vivir en comuna. A dejar de bañarse. Y a plantar berenjenas en el jardín del fondo, Ernesto. A mí no me engañan.
>
> RAÚL: Hegel no habla sobre eso.
>
> CARLOS: ¿Y de qué habla, Raúl?
>
> LENIN: De una manga de hippies del orto alimentándose a base de comida macrobiótica, de eso habla. ¡Me cago en la revolución!
>
> RAÚL: Esperá. *Recoge la pizarra de escuela que quedó tirada por ahí y la recuesta contra algún rincón*. La idea de Hegel es bastante sólida.
>
> LENIN: *Señalando su entrepierna*. Ésta es sólida.
>
> ERNESTO: No seas básico, Lenin. Estamos intentando hablar de Hegel acá.
>
> RAÚL: *Recogiendo algunos marcadores para pizarra*. Es algo así. Escuchen. *Escribe "Hegel" en la pizarra*. Para Hegel al principio está el sujeto. *Dibuja un sujeto en la pizarra. Un dibujo infantil, un fosforito con*

> *brazos y piernas*. Solo. Aislado. Y ese sujeto sale de sí para ir al mundo de los objetos movido por el deseo. *Dibuja un objeto, como por ejemplo una manzana, y la une al sujeto a través de una flecha sobre la cual escribe la palabra "Deseo"*. Se encuentra con un objeto, y lo incorpora, es decir, lo anula. Tiene hambre y come, integra el alimento. Pero de repente se encuentra, no con un objeto, sino con otro sujeto. *Borra la manzana y dibuja otro sujeto, del que sale un globito que dice "¡Hola!".* Y quiere ser reconocido por ese nuevo sujeto, quiere ser reconocido como sujeto independiente. ¿Cómo?, anulando al otro, peleando. *Del primer sujeto sale un globito que dice "Grrrr"*. Es una lucha a muerte por el reconocimiento de la propia existencia. Ser o morir. Y no estamos hablando de un delirio persecutorio, ¿me siguen? Esto es real. (Sanguinetti, 2015, pp. 130-131)

Como se observa, las tres obras comparten procedimientos de ficcionalización por los cuales, al ser reinstaladas en el presente, las ideas y prácticas revolucionarias del pasado producen monstruosidades y planes erráticos que podrían causar espanto si no fuera por el humor desopilante que caracteriza al autor. Es algo que encaja muy bien con lo que Mark Fisher (2016) llama "realismo capitalista", es decir, una cultura que deriva de la creencia de que no hay alternativa al capitalismo. Salvo un apocalipsis, sobre todo el apocalipsis *zombie*:

> […] La descripción más gótica del capitalismo es también la más certera. El capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de *zombies*; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los *zombies* que genera somos nosotros mismos. En cierto sentido la élite política simplemente está a nuestro servicio; y el miserable servicio que nos provee es lavarnos la libido de modo sumiso, representar los deseos de los que no nos hacemos cargo como si no tuvieran nada que ver con nosotros. (p. 39)

Este tipo de estética apocalíptica forma parte de la dramaturgia de Sanguinetti. En los textos de la trilogía, el *zombie* se manifiesta repetidamente y de múltiples maneras. Como vimos, se manifiesta algo parecido, aunque no exactamente igual, en el desquiciado proyecto revolucionario que arman los personajes de *Breve apología*…, y se observa también en *Sobre la teoría*…, en las especulaciones con las que los cascos

azules tratan de explicarse la rebelión de los haitianos. En un momento, Lenin supone que se avecina una invasión *zombie*:

> Son comunistas, Ernesto. Y atrás de ellos una horda de zombis bolcheviques con acento cubano y ojos achinados. Están formando un ejército de rojos del más allá, mierda. ¿No te das cuenta? Van a invadir América Latina empezando por acá, por esta isla de negros de mierda. Esta vez es en serio, la puta madre. Una horda de muertos-vivientes marxistas leninistas chupaculos de Mao. Si hay mil millones de chinos vivos, muertos hay muchos más, carajo. Los chinos zombis van a invadir el mundo. Van a levantar de nuevo el muro de Berlín. Y van a mandar a nuestros hijos a vivir a Siberia para comerles los cuerpitos. (Sanguinetti, 2015, p. 94)

Si bien, en las obras de la trilogía, los enfrentamientos que forman parte de la acción no son precisamente una guerra entre Estados, vemos que aquí el Estado aparece en la imaginación del personaje. Los conflictos políticos, estallidos sociales o levantamientos armados de una clase social contra otra parecen establecer un vínculo con la idea de guerra, o al menos, para algunos personajes, es una guerra lo que subyace en las desigualdades y tensiones sociales.

La generación de la posdictadura: herencias del pasado en el teatro de Sanguinetti

Uruguay experimentó un régimen autoritario brutal durante la dictadura, caracterizado por la represión política, la censura, las violaciones a los derechos humanos y el exilio de numerosos intelectuales y artistas referentes en nuestra región. La transición a la democracia en 1985 marcó el inicio de una nueva etapa, pero también persistían heridas y desafíos profundos. Aquellas personas que nacieron, crecieron o vivieron gran parte de su vida adulta después del período de dictadura militar (1973-1985) forman parte de una generación marcada por haber experimentado la transición del régimen autoritario a la democracia e interpelada por las secuelas y las transformaciones sociales y políticas que resultaron de ese proceso histórico de memoria colectiva en la sociedad uruguaya.

El contexto en el cual se produjo la trilogía es el Uruguay posmoderno caracterizado por la crisis económica de principios del siglo XXI, la explosión del capitalismo, las cicatrices de la posdictadura como herencia del pasado. En *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente*, Sanguinetti (2021) declara en el prólogo:

> La generación de mis padres imaginó otro mundo posible. El golpe de Estado les demostró que había quienes todavía seguían demasiado abrazados al mundo de siempre. Y, esos quienes, tenían tanques de guerra. Me es inevitable sentirme hijo de un sueño roto, de un plan perfecto abortado a fuerza de secuestros clandestinos, encarcelamientos por ideas, desapariciones forzadas, bombas lacrimógenas y armas de fuego. Mi generación nació con polvo de ceniza y una doble condición: tiene adentro algo de muerte implacable y, al mismo tiempo, algo de brasa encendida. (p. 9)

Podemos acercar esta mirada del autor al concepto de posmemoria elaborado por Marianne Hirsch (2021) para explicar la continuidad de un trauma tanto personal como colectivo en la generación posterior a aquella que vivió los hechos. Uno de los rasgos que caracterizan a esas experiencias de posmemoria es que el recuerdo solo se da por medio de las historias e imágenes recibidas de una generación precedente. Ya hemos visto que las obras de la trilogía están llenas de referencias a las ideas y acciones de los años sesenta y setenta, como si el propio Sanguinetti estuviera marcado por aquellos planes revolucionarios perdidos en el pasado, proyectos que en el presente cuesta pensar como posibilidad. Él mismo señala sobre *Argumento*…:

> Comencé a escribir este texto preguntándome por qué es tan difícil moldear con madurez la palabra *revolución* en el mundo actual, y cuestionándome sobre los sinsentidos erráticos que ello provoca en una generación bisagra nacida a medio camino entre la época del autoritarismo gubernamental y el tiempo de la banalización internacional de la política. (Sanguinetti, 2021, p. 12)

En *Argumento*… y *Breve apología*…, hay personajes jóvenes que retoman ideas del pasado revolucionario para cambiar el mundo. Pero esos elementos del pasado conviven con elementos extraños en medio del

contexto posmoderno y dan como resultado hechos extraños. En *Argumento…*, tópicos emblemáticos de la izquierda revolucionaria latinoamericana de mediados del siglo XX, y también de sus personalidades (José carlos Mariátegui, Carlos Quijano, el Che Guevara, Fidel Castro, entre otros), se mezclan con referencias a *Animaniacs*, *Taxi driver*, *Wonder Woman*, *Beetlejuice*, *E.T.*, *Wolverine*. Tres de los cuatro personajes irónicamente se cubren sus rostros con máscaras de Wakko, Yakko y Dot, los protagonistas del dibujo animado *Animaniacs* de la Warner Brothers, porque su proyecto busca llamar la atención mediática. Como si previeran su fracaso, buscan esa visibilidad para que la aventura al menos sirva en el futuro: "Si no sirve para cambiar el mundo, va a servir para que después de esto haya que cambiarlo", dice Manuel (Sanguinetti, 2015, p. 78), porque todo está teñido por la incredulidad y el desencanto:

> MANUEL: Algo se rompió. Hace tiempo. De noche, antes de acostarme, trato de entender. Por qué. Por qué tengo miedo.
>
> MATEO: ¿De qué?
>
> MANUEL: No sé. De todo. De salir a la calle. De votar en las elecciones. De creer en una idea. De creer en las personas. En un partido. De volverme anarco. De ir a trabajar. De criar a un hijo. De vivir. Y a veces quiero que reviente el Estado e irme a vivir a un falansterio. O a un kibutz, que es lo más parecido que hay. Cuando Lis nació, la primera noche, le leí el *Ulises* de Joyce. Si empieza ahora capaz que algún día lo entiende. Soy un desastre. No sé qué hacer. Y esto es una manera de... No sé, de nada. ¿Podemos hablar de otra cosa? (p. 26)

Al final de la obra, cada una de las parejas tiene un bebé en su respectivo cochecito. Todo es ante todo para ellos, dice Manuel. Por eso piensan ahora, como parte de la revuelta, el atentado contra las universidades donde se formaron sus padres revolucionarios, esos padres que, como señala Manuel, "estaban ocupados haciendo la revolución" (p. 81) y no tuvieron tiempo de enseñarle a andar en bicicleta. Pero al final de la obra, los cuatro protagonistas han abandonado el apartamento para cometer su atentado y solo quedan en el escenario los dos cochecitos de bebé delante de la pantalla de televisión encendida. Las didascalias señalan:

> *Los bebés quedan solos, escuchando la canción, unos minutos. Entonces algo cambia en la pantalla de la televisión. La transmisión se ve interrumpida por un flash informativo en vivo desde la Facultad de Humanidades. ÉRICA y MATEO aparecen en la imagen. Están disparando. Los estudiantes corren. Gritan. El periodista que cubre la noticia habla sin entender. Las imágenes se vuelven desprolijas, difusas. Caen algunos heridos. Algunos cuerpos. Sangre. El periodista sigue hablando. El camarógrafo sigue mostrando todo.*
>
> *10:56 am. Living.*
>
> *El caño de una escopeta empieza a asomar desde dentro del carrito de Lis. Apunta al carrito de Gus. Un brazo de bebé sostiene el arma. Aprieta el gatillo. Un cartel de "BANG" sale del caño. Sigue sonando "Vamo' a portarnos mal" de Calle 13.*
>
> *10:57 am. Apagón.* (p. 83)

En los textos de Sanguinetti los personajes tienen el impulso de luchar contra el sistema, pero se los impide una época en la que toda idea de cambio es inmediatamente devorada por el mercado. En su necesidad de transformar el mundo, los personajes construyen y destruyen planes que recuerdan constantemente experiencias del pasado revolucionario uruguayo y latinoamericano. El "realismo capitalista" tiende a bloquear o dificultar esos recuerdos por extemporáneos. El humor y el disparate quizás sean la estrategia de Sanguinetti para que ese gesto no parezca fuera de época, y también para no dejar de hacerlo.

El procedimiento del montaje y su efecto político

Los textos de la *Trilogía* están compuestos por diálogos profusos, atiborrados de significados, con gran variedad de registros linguísticos y referencias históricas en las que el presente se yuxtapone con diversos pasados. Es visible la intención de desacralizar los discursos filosóficos o científicos con alusiones a la cultura *pop*. También se alternan contenidos políticos e ideológicos contradictorios. Múltiples alusiones a la cultura uruguaya motivan notas a pie página para lectores extranjeros. El humor se plantea en varias tonalidades: hay humor tonto y ridículo, humor vulgar e incluso grosero, humor negro y bromas políticamente incorrectas.

El mismo autor ha autoconceptualizado su obra dramática como "palimpsesto ideológico" o "yuxtaposición de sentidos" (Sanguinetti, 2015: 244). El palimpsesto o yuxtaposición en la dramaturgia, según el autor, es un procedimiento frecuente en la posmodernidad, cuyos antecedentes pueden visibilizarse en las vanguardias poéticas y artísticas de principios del siglo XX. Sanguinetti se ve influenciado por Peter Bürger (2010), que en a *Teoría de la vanguardia* explica el concepto de yuxtaposición como un tipo particular de montaje que puede provenir del collage cubista de principios del siglo XX o los fotomontajes políticos de John Heartfield creados como denuncia en la Alemania nazi. Según explica Sanguinetti:

> […] la yuxtaposición entendida como coexistencia de elementos disímiles en una misma imagen, en un mismo golpe de recepción, supone de hecho un rechazo al realismo. Implica una construcción poética de la realidad. Plantea una alternativa a lo cotidiano. Pero no solo eso. (Sanguinetti, 2015: 239)

La yuxtaposición de elementos disonantes es un tipo de montaje que manipula las imágenes con el fin de una multiplicación de los sentidos. La mirada del espectador es impactada y provocada de modo que se desautomatice su recepción. Un carro de bebé utilizado para transportar armas y del que se extraen revólveres, granadas, cuchillos, piedras, y dentro del cual la criatura aún duerme, es una escena que forma parte de *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur*. Junto al carro hay alguien que advierte: "Te quedó una granada", obteniendo por única respuesta: "No. Esa es de peluche". Y tras un silencio prolongado, una duda: "Creo" (p. 55). Un carrito de bebé que transporta armas, una granada de juguete que no se sabe si es real y que podría efectivamente explotar en cualquier momento. Estas escenas inverosímiles son comunes en el teatro de Sanguinetti. La yuxtaposición genera una construcción poética de la realidad que el espectador deberá afrontar emprendiendo un proceso activo. Sanguinetti utiliza la yuxtaposición de un modo que impide que el espectador se estabilice en una determinada síntesis o interpretación. Las hipótesis de sentido se multiplan. Los textos producen más preguntas que respuestas y sacuden las convicciones. No se trata de reflejar la realidad, sino de construir con esos materiales un mundo

cargado de paradojas (por ejemplo, un soldado es capaz de explicar la dialéctica del amo y del esclavo). Un universo extraño, pero hecho con elementos reconocibles de la cultura uruguaya y de la global que, por su manera de combinarse entre sí, parecen inusuales o "anormales". Así, el procedimiento estético de montaje genera una desautomatización perceptiva de las realidades y convenciones.

Referencias

Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta.

Clausewitz, Carl von (1983). *De la guerra*. Ediciones Solar.

Dubatti, J. (2007). *Filosofia del teatro I: Convivio, experiencia*, *subjetividad*. Atuel.

Sanguinetti, S. (prólogo de Roger Mirza) (2015). *Trilogía de la revolución.* Estuario Editora.

Sanguinetti, S. (2021). *Comedias políticas para un mundo hostil y decadente.* Punto de Vista.

Villafañe, Juano (s.f.). *Una nueva filosofía de la praxis*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. https://www.centrocultural.coop/revista/2/filosofia-del-teatro-i-convivio-experiencia-subjetividad-por-jorge-dubatti-buenos-aires

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 235-262.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.061

Emociones de guerra, pero en el teatro: un caso de expectación teatral

Emotions of war, but in the theatre: A case of theatrical expectation

Luis Emilio Abraham
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/ 0000-0002-6542-3157

Recibido: 23/05/2024. Aceptado: 30/06/2024.

Resumen

Algunos pensadores sostienen que las "nuevas guerras" no encajan del todo con la idea típica de guerra en la época moderna: un enfrentamiento declarado entre Estados. El discurso crítico incluso desconfía de la palabra "guerra". En ocasiones busca otros nombres, como "persecución" o "masacre", y lo mismo ocurre con viejas guerras parecidas a las nuevas. La obra estudiada en este trabajo es precisamente una revisión crítica del pasado, una farsa de materiales históricos que desmantela el relato oficial sobre la llamada "Conquista del Desierto" (1878-1885), incursión del ejército argentino sobre territorios habitados por poblaciones autóctonas: *Los establos de Su Majestad*, reestrenada en 2023 por Víctor Arrojo en Mendoza, Argentina. Además de la obra, el artículo analiza la recepción de un grupo de espectadores/as, con enfoque cognitivo y método empírico. Para ello, se recolectó previamente una muestra a través de una combinación de técnicas: grupos de discusión y un cuestionario. El análisis cualitativo se centra en las reacciones emotivas y en la elaboración cognitiva de emociones. Comparando la revisión crítica que propone la obra con la respuesta de un grupo de espectadores/as, se plantearán preguntas e hipótesis sobre la efectividad de este tipo de discurso crítico.

Palabras clave: expectación teatral, poética cognitiva empírica, emociones, emociones de guerra, empatía y distancia

Abstract

According to some thinkers, "new wars" do not fit well with the typical idea of warfare in the modern era: a declared confrontation between states. Critical discourse is even suspicious of the word "war". Sometimes it looks for other names, such as "persecution" or "massacre", and the same goes for old wars similar to the new ones. The play studied in this paper is precisely a critical review of the past, a farce of historical materials that dismantles the official account of the so-called "Conquest of the Desert" (1878-1885), an

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

incursion by the Argentine army into territories inhabited by indigenous populations: *Los establos de Su Majestad*, revived in 2023 by Víctor Arrojo in Mendoza, Argentina. In addition to the play, the article analyses the reception of a group of spectators, using a cognitive approach and an empirical method. To do so, a sample was previously collected through a combination of techniques: discussion groups and a questionnaire. The qualitative analysis focuses on emotional reactions and the cognitive elaboration of emotions. By comparing the critical review proposed by the play with the response of a group of spectators, questions and hypotheses about the effectiveness of this type of critical discourse will be raised.

Keywords: theatrical expectation, empirical cognitive poetics, emotions, emotions of war, empathy and distance

Introducción

En las últimas décadas, el concepto de guerra se ha vuelto difícil de utilizar sin matices o vacilaciones. Pensadores como Herfried Münkler (2005), Darío Azzellini (2009, Prólogo, pp. 1-8) y Rita Segato (2016, pp. 57-90) consideran que, en medio de una serie de cambios propios de la modernidad tardía y el capitalismo global, muchas guerras se alejan del enfrentamiento bélico entre Estados nación, que es la forma convencional de la guerra moderna. Hay conflictos armados asimétricos o informales que afectan a la población civil y surgen de nuevas asociaciones de la violencia organizada con los negocios de corporaciones paraestatales o privadas.

Ante este panorama, se ha impuesto la reformulación conceptual. Esta incluye no solo el análisis de las "nuevas guerras" en relación con lo que solemos entender por "guerra" a secas, sino también una actitud de sospecha sobre la palabra "guerra" en sí. Como sugiere Münkler (2005), en circunstancias en que se mezclan "la violencia bélica" y "la criminalidad organizada", el concepto de guerra se vuelve controvertido (pp. 4-5). Podría estar usándose como disfraz legitimador y, en ese caso, hay quienes preferirían despejar las apariencias para poner a los hechos los nombres que merecen: ¿Guerra o persecución? ¿Guerra o masacre? (Cagni, 2009, pp. 178-179). Por varias razones, entre las que hay que incluir intenciones

humanitarias genuinas que provocan un lógico rechazo de todo valor que justifique la guerra, en Occidente suele resultar extraño y ajeno que los medios cuenten una guerra en clave épica[1]. No se habla de héroes, enemigos o estrategia. Se procura evitar las guerras o limitar el daño vigilando a los responsables, socorriendo a las víctimas, denunciando violaciones de los derechos humanos. Lamentablemente, quienes procuran legitimar un enfrentamiento como "guerra justa" también consiguen abrirse un camino en ese sistema normativo: hacen un cálculo en el que los costos humanos justifican beneficios humanitarios. Según autores como Luttwak (1995) y Münkler (2005), estas dificultades y situaciones paradójicas son propias de nuestras sociedades de mentalidad y sensibilidad "posheroica", cosa que afecta también nuestra percepción de hechos históricos, viejas guerras que se parecen a las nuevas y generan debates similares sobre su naturaleza y sobre la designación que merecen. En esas reformulaciones del pasado, el cuestionamiento de la guerra coincide con las políticas de memoria.

La obra de la que se ocupa este trabajo forma parte de esas revisiones críticas del pasado. Se titula *Los establos de Su Majestad*, fue reestrenada en Mendoza con dirección de Víctor Arrojo en 2023 y presenta la llamada "Conquista del Desierto" (1878-1885) como una mascarada: una coalición de grupos poderosos maquilla de cruzada patriótica una masacre de indígenas organizada para apropiarse de sus territorios. Se destinará un apartado a comentar el espectáculo. Pero, como anticipa el título, el

1 Aparte de las intenciones humanitarias, hay condiciones históricas que fueron minando durante la modernidad los valores heroicos y la verosimilitud épica. 1) Eso que von Clausewitz diagnostica como subordinación de la guerra y, por tanto, de los códigos guerreros, a la política, más tarde se verá con mayor claridad como subordinación a intereses meramente económicos, lo cual incita a percibir los relatos épicos como disfraz. 2) El desarrollo de las tecnologías bélicas produjo, como una de sus consecuencias, un aumento exponencial de la distancia física entre los combatientes, lo cual disminuye el riesgo de quien posee mejores medios tecnológicos, cosa que desacredita las presunciones de hazaña. 3) La continuidad imparable de ese mercado fue agigantando la capacidad destructiva del armamento hasta generar la amenaza de una guerra apocalíptica que, absurdamente, se enuncia como medio para asegurar la paz (Keegan, 2014, pp. 79-80). En esas circunstancias, todos y todas quedamos más o menos igualados como posibles víctimas. Entonces, no solo resulta inaplicable a cualquiera de los mortales un sistema de valores épicos, sino que empiezan a volverse cada vez más realistas los relatos de seres humanos desprovistos de agencia y, como complemento, las fantasías paranoicas de figuras excepcionales con absoluto dominio de su voluntad y enorme poder sobre todos los otros.

interés del trabajo no se restringe a la obra. Se hará también un análisis cualitativo de la recepción de un grupo de espectadoras y espectadores, utilizando una metodología empírica. La muestra es limitada en número (veinte espectadores) y no pretende ser representativa del público en general: son un grupo de estudiantes universitarios de la carrera de Letras que, gracias a un programa del Teatro Nacional Cervantes, fueron a ver de una obra en el Teatro Independencia de Mendoza, algunos por primera vez, y luego de la función realizaron un par de tareas que proporcionaron materiales para el análisis[2]. Contrastar la propuesta crítica de la obra con las respuestas de esos espectadores permitirá formular hipótesis sobre la efectividad de este tipo de discurso crítico.

En definitiva, el objetivo del trabajo es pensar la obra en su intervención frente a un problema del presente teniendo en cuenta las respuestas de espectadores concretos. De ese objetivo, se desprenden una serie de preguntas orientadoras de la investigación. ¿Qué intenciones se infieren a partir de la obra? ¿Cómo se piensa el problema sobre el que se procura incidir? ¿Qué procedimientos constructivos se usan para eso? ¿Cómo responden los espectadores a la obra? ¿Qué construyen? ¿Cómo se enriquecen? ¿Qué orientación hacia el problema adoptan? ¿Qué parece favorecer la obra y cuáles parecen ser sus límites?

De los fenómenos observables en la muestra, me concentraré especialmente en las emociones y en su interacción con otras operaciones cognitivas, como la empatía, la evaluación de personajes y situaciones, la construcción de significado. La selección no es arbitraria: surge de tendencias recientes de la poética cognitiva empírica que investigan, en los procesos de lectores y espectadores, la elaboración cognitiva de las emociones y el desarrollo de la empatía como unas de las principales

2 Este trabajo forma parte del proyecto *La lectura literaria en contextos educativos: emociones, imágenes mentales, socio-cognición*, dirigido por Luis Emilio Abraham, codirigido por Víctor Gustavo Zonana y subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. Para la transcripción de la muestra conté con la ayuda de Sofía Forto, Pilar Pontis y Malena Quiroga. Un agradecimiento para ellas y para los/las estudiantes que hicieron con esmero las tareas asignadas y luego me dieron su consentimiento para usarlas anónimamente con fines de investigación, más allá de la función didáctica que desempeñaron durante el curso.

contribuciones psico-sociales de las artes de la ficción (Oatley, 1992 y 2011; Mar et al., 2011; Koopman y Hakemulder, 2015; Goldstein y Hayes, 2021). Responde además a la sospecha de que un enriquecimiento cognitivo de ese tipo sería fundamental en relación con el problema social del que estamos hablando.

En la bibliografía mencionada, pueden encontrarse varios diagnósticos que apuntan en ese sentido. Münkler (2005) dice que la planificación de las "nuevas guerras" se ha acomodado al régimen emocional de una cultura "posheroica", cuenta con él (p. 148). Por su parte, Segato (2016) explica que las "nuevas guerras" se dirigen desde arriba mediante un mecanismo totalizador y a la vez individualizante que actúa de forma masiva sobre la sociedad (p. 66). Por un lado, en situaciones de mucha violencia, se produce un "formateo de las identidades" que obliga a los sujetos a alinearse en un bando y en contra de otro (pp. 70-72). Por otro lado, hay *mecanismos* de "desensitivación" y bloqueo de la empatía que aíslan a los individuos (pp. 79-80). Las múltiples y cambiantes identificaciones de las que capaz una persona tienden a fijarse en una o dos alternativas. La empatía se desvanece o se vuelve compulsiva, y entonces retroceden los vínculos verdaderos y crece un estilo de relacionamiento instrumental. El empobrecimiento de la vida emocional lleva a muchos individuos a apostar por cualquier efecto de *shock*, aunque no se sepa de dónde viene ni hacia dónde los lleva.

Ante los problemas de nuestro tiempo, es urgente ocuparse de las artes de la ficción concentrándose en una misión que han desempeñado en nuestra cultura desde que existen: maestras de la empatía, expertas en reunir inteligentemente emoción y cognición. El desarrollo se organiza en tres apartados. En el primero, se explican las herramientas de poética cognitiva que se utilizarán para el análisis. El segundo y el tercero se dedicarán respectivamente a examinar la obra y la muestra.

Emoción, pensamiento, acción

Nuestra concepción del mundo está llena de palabras y cosas que se disponen de a dos y tendemos a percibir como dicotomías: cuerpo y mente,

emoción y razón, acción y pensamiento… Esto no es ninguna noticia. La filosofía y otras disciplinas lo saben. Muchas parejas conceptuales de ese tipo provocan debates desde hace siglos. Cada nueva teoría intenta reformular algo que ve defectuoso en la anterior y, sin embargo, es difícil evitar un nuevo dualismo que desatienda una relación necesaria o impedir que uno de los miembros de la pareja eclipse al otro: "*es difícil para nuestra cultura concebir la diferencia sin establecer de inmediato una jerarquía*", dice Drucaroff (2015) pensando este problema (p. 67; cursivas en el original).

Emoción y pensamiento son una pareja necesaria. El problema es que en el medio se metió la razón. Razón y emoción viven sometiéndose, vigilándose, compitiendo. Puesta al lado de la razón, la emoción se confunde con lo irracional y eso es una falacia. La irracionalidad resulta de un uso errático o engañoso de ciertas facultades. La emoción no es racional, pero cuando se entrelaza bien con el pensamiento (que tampoco es exactamente lo mismo que "razón") contribuye a elaborar un conocimiento racional y necesario. El pensamiento que desoye una emoción importante o no alcanza a elaborarla bien suele generar irracionalidades. La dicotomía "emoción / razón" impide ver otras relaciones que sí son productivas para entender la función cognitiva de las emociones.

Sin pretensiones de superar ningún dualismo filosófico, voy a tomar como base el trabajo de Keith Oatley, que es especialmente rico. Al parecer, su objetivo inicial no era hacer poética cognitiva, sino psicología de las emociones humanas. Pero se dio cuenta de que el conocimiento más elaborado sobre la emoción como fenómeno cognitivo lo desarrollan las artes de la ficción desde hace siglos. No fue el único ni el primero (de hecho, él mismo remite a Aristóteles), pero eso le resultó fundamental. Como uno de los principales ayudantes para inducir los fenómenos que estudiaba fueron la narración, el teatro, la ficción, su teoría es a la vez una psicología de las emociones y una narratología afectiva. No se entiende bien cómo ni para qué interactúan la emoción y el pensamiento si no se incluye un tercero: la acción.

Las emociones pueden definirse de distintas maneras porque sus formas de manifestación son variables. Según Oatley (1992), una definición mínima y a la vez suficiente consiste en decir que las emociones son "estados mentales de disposición para la acción" desencadenados por una evaluación (consciente o no) de eventos que afectarían cuestiones importantes para el sujeto, y acompañados por un "tono fenomenológico" (un modo de sentir) que desempeña una función de señal e impulsa un determinado tipo de acción (pp. 19-20).

En otras palabras, en su manifestación menos consciente, una emoción es una *señal no semántica* que podemos experimentar como un modo de sentir ligado al impulso de actuar de cierta manera, o incluso como una acción compulsiva, pero en el que siempre intervienen procesos mentales, aunque nos pasen inadvertidos: la *causa desencadenante* del sentir es una evaluación de una situación generalmente imprevista (un incidente) como hecho relevante para nuestra vida; la *consecuencia* es una evaluación de la acción conveniente. Aunque el proceso pueda ser automático y no nos demos cuenta, las emociones implican *evaluaciones retrospectivas* y *evaluaciones anticipatorias* generalmente vinculadas con metas valoradas por nosotros y nos impulsan a revisar o persistir en un plan de acción. Cumplen un rol central en la organización, desorganización y reorganización de la acción humana (pp. 14-31).

Hay diferentes tipos de *modelos mentales* disponibles en nuestra memoria que nos permiten hacer inferencias y reconocimientos rápidos, porque de alguna manera contienen pensamiento previo esquematizado: por ejemplo, un esquema de incidente-acción que, ante un tono sensible propio del miedo, puede adquirir la forma peligro-protección. Los procesos emocionales establecen nexos entre pasado, presente y futuro. Son una forma de narración. Cuando el proceso es más duradero y la emoción demanda evaluaciones más meditadas porque no se logra identificar bien la causa o porque la meta reclama eslabonar un plan meticuloso anticipándonos a posibles fallas, nos resulta más evidente.

De esos estilos de elaboración cognitiva especialmente orientados a entender las emociones, surgen formas más complejas que implican una

asociación de las *señales emocionales*, cuya base es biológica, con *mensajes semánticos* intensamente irrigados por la dimensión cultural. Ellos nos ayudan a asignar significado a fenómenos que de otro modo nos resultarían incomprensibles: contribuyen a identificar la causa o el objeto correspondiente a determinada emoción y dan lugar a una serie de conceptos emocionales sin los cuales no podríamos siquiera distinguir las "emociones sociales", también llamadas "sentimientos morales" (pp. 62-63 y 77-83). A diferencia de las "*emociones básicas*", como el miedo, el disgusto, la tristeza, la felicidad y el enojo, que pueden experimentarse en carácter de señal sin significado (desconociendo la causa), las "*emociones sociales*" necesariamente se manifiestan como señal ligada a un mensaje semántico. Suponen un reconocimiento del carácter social de las causas desencadenantes y en ese proceso interviene intensamente un modelo mental sobre el "yo". Oatley lo denomina "*modelo de self*" y lo describe como una estructura cognitiva compleja que surge de una conciencia de la relación con los otros. Incluye, por ejemplo, nuestras representaciones sobre los planes y metas que consideramos definitorios de nosotros mismos e influyentes en nuestra imagen social; y un modelo de nuestro yo en sus experiencias con otros y esquemas estratégicos de relación especialmente útiles para la elaboración de planes compartidos o planes personales que exigen algún tipo de interacción social (pp. 195-202).

La elaboración cognitiva de las emociones suele volverse especialmente dificultosa por las condiciones contextuales en las que ocurre. Nuestro conocimiento del exterior y de nosotros mismos tiene límites. Como estamos movilizados a la vez por diversos planes (no siempre conscientes), pueden surgir estados emocionales mixtos que compliquen la cognición. Buscamos nuestras metas en el mismo mundo donde lo hacen los otros y eso puede producir diversas interacciones, como la coordinación, la confrontación, la manipulación, o reacciones involuntarias difíciles de reconocer y controlar (pp. 25-43). Estas dificultades para realizar buenos enlaces evaluativos entre una situación, una emoción, un plan de acción y una meta valorada, pueden producir distintos tipos de "disyunciones" capaces de afectar, en mayor o menor grado, la vida de una persona, un vínculo entre sujetos o el bienestar de toda una comunidad. Por esa razón,

nuestra cultura ha desarrollado prácticas que, en situaciones de ensayo, contribuyen a profundizar habilidades y ampliar estrategias necesarias para enfrentar esa clase de problemas: de alguna manera, eso es la ficción, aunque no sea solamente eso.

Las ficciones se apoyan en destrezas cognitivas que usamos en la vida corriente, pero hacen un uso especial. Una de ellas es, por supuesto, la *narración*. Al igual que muchas historias reales, las ficciones se centran en las personas, sus intenciones, las emociones que experimentan en relación con sus proyectos y con los demás. En ambos casos, nos conectamos con las emociones y las acciones de otros, pero la ficción incorpora otros procedimientos que nos permiten, en relación con la historia de otras personas, centrarnos en nuestras propias emociones y experimentarlas de un modo distinto al de vida cotidiana (Oatley, 2001, p. 115). Para eso, se sirve de la *simulación*, capacidad que se manifiesta plenamente en los niños cuando logran sostener por un tiempo prolongado las reglas de un juego de roles, es decir, una vez que "pueden crear mundos ficticios completamente auto-consistentes, saben que son diferentes del mundo ordinario y mantienen fácilmente los límites entre esos mundos" (p. 25).

Un mundo ficticio está rodeado por una especie de "membrana" que lo mantiene suficientemente separado y protegido del mundo real como para que, distanciándonos por un tiempo de nosotros mismos y de nuestra forma habitual de relacionarnos con los otros, presenciemos o vivenciemos imaginariamente experiencias liberadas de algunos límites cotidianos. Pero, a la vez, esa membrana es lo bastante permeable para que la ficción y la realidad puedan compararse, y para que nuestras propias emociones y esquemas personales se introduzcan en el mundo transformador de la ficción de manera que el juego nos aporte una comprensión renovada (pp. 16 y 39). Oatley señala que esta manera de concebir el funcionamiento de las artes de la ficción tiene raíces aristotélicas. Siguiendo a Martha Nussbaum (2001), considera que el término *catarsis* significa "clarificación" y que ese famoso pasaje de la *Poética* debería traducirse como lo hace ella: "The function of tragedy is to accomplish, through pity and fear, a clarification (or illumination) concerning experiences of the pitiable or fearful kind" (citado por Oatley, 1992, p. 127).

Las emociones que experimenta un lector o un espectador ante la ficción no están desencadenadas por incidentes de su propia vida y, sin embargo, son sus propias emociones, emanadas de una relación con sujetos imaginados y de un diálogo mental con otras personas implicadas en el juego, aquellas que lo elaboraron: una autora, un director, actores, actrices… Teniendo en cuenta el modo en que se generan diferentes procesos cognitivos y emocionales, la poética cognitiva ha propuesto una serie de clasificaciones y descripciones. Punteo algunas categorías útiles.

Kneepkens y Zwaan (1994) hicieron una distinción funcional entre *emociones F* (disparadas por la ficción) y *emociones A* (experimentadas en relación con el artefacto estético y sus creadores). Son más o menos equivalentes a lo que otros llaman *emociones narrativas* y *emociones estéticas* (Miall y Kuiken, 2001). Ambos tipos de emociones pueden interactuar de diferentes maneras: mezclándose, colaborando entre sí o inhibiéndose recíprocamente cuando una de esas clases de emociones se vuelve muy dominante. El planteo parece apropiado para pensar también el llamado "desdoblamiento" actor-personaje y la actitud adoptada por el espectador ante determinados procedimientos estéticos, como las *técnicas de actuación*. La actuación también se apoyan en fenómenos cotidianos (las *expresiones emotivas*) que de por sí son bastante complejos. Las emociones no siempre se expresan hacia el exterior en la vida social, de la misma manera que las expresiones reconocibles como emotivas no implican necesariamente emociones genuinas.

La interrelación de emociones narrativas y emociones estéticas incide en fenómenos usualmente tratados bajo la categoría de *distancia*. Oatley (2011) sostiene que el enriquecimiento de nuestro modelo de self es más profundo cuando establecemos con las ficciones una distancia justa o una variación de distancias (p. 126). Esa condición se ve favorecida por la combinación de distintas clases de procesos emocionales y cognitivos que podemos experimentar en una lectura o interactuando con distintas obras.

1) Emociones de identificación: son emociones narrativas que se producen poniendo en juego la *empatía*, un *sentir con* el otro que, en la experiencia ficcional, adquiere la forma conocida como "identificación".

Tomamos distancia de nuestros planes y asumimos una *postura de protagonistas* de la historia, adoptando como propios los planes y las metas de un personaje. Emprendemos un juego de simulación mental de la acción: hacemos inferencias, evaluamos situaciones y caracteres, experimentamos nuestras emociones como resultado de ponernos imaginariamente en el lugar del personaje (pp. 115-118).

2) Emociones de simpatía: también son emociones narrativas, pero se producen cuando asumimos una *postura de testigos* ante la acción. Consisten en un *sentir por* los otros que proviene de reconocer "patrones de eventos capaces de causar emociones", "patrones apreciativos" ya elaborados por el autor, especialmente efectivos cuando implican situaciones de desgracia. La membrana de la ficción asegura, en estos casos, nuestra posición de testigos exentos de sufrir las consecuencias de los hechos, por eso las emociones compasivas pueden convivir con el entretenimiento (pp. 118-120). Otras propuestas teóricas incluyen, entre esta clase de emociones, las que podemos sentir por los personajes mediante patrones evaluativos de carácter provistos por la obra.

3) Recuerdos emocionales: se producen cuando la acción ficticia dispara emociones o evocaciones emocionales vinculadas con recuerdos de nuestra propia vida, incluyendo las experimentadas leyendo o viendo otras historias. Al entrar en contacto con la situaciones ficticias y los procedimientos estéticos de la obra, el recuerdo emocional no suele ser meramente replicativo de la experiencia pasada. La ficción que estamos leyendo o viendo ya no es la misma una vez que un recuerdo personal se inmiscuye en ella. Nuestra atención puede alternar entre la obra y el recuerdo ampliando la comprensión sobre eventos pasados de nuestra vida, sobre las situaciones ficticias, sobre nosotros y sobre el personaje (pp. 120-124).

La obra en su contexto

El texto de *Los establos de Su Majestad* se publicó por primera vez en 1963 en edición costeada por sus autores: el dramaturgo mendocino Fernando Lorenzo (1923-1997) en colaboración con Alberto Rodríguez

(hijo). El tema es la llamada "Conquista del Desierto" llevada adelante por el Estado argentino entre 1878 y 1885 con el fin de expandir sus fronteras hacia el sur y anexar territorios habitados por poblaciones autóctonas. La acción dramática, llena de situaciones disparatadas y humor negro, consiste en el proceso de construcción del discurso oficial sobre la guerra y la posterior ejecución del plan como una estrategia de los poderosos para vehiculizar sus ambiciones a través del Estado. Una masacre de indígenas destinada a agigantar los latifundios de los terratenientes y a satisfacer los intereses de acreedores británicos se disfraza de campaña en pos del progreso nacional y de guerra civilizatoria contra la barbarie, para lo cual se insiste en el salvajismo "del indio" (en singular), se lo somete a una mirada deshumanizante y homogeneizadora que estimula en esos personajes el tipo de emociones que, si no necesariamente son la causa, generan impulsos para sostener sin culpa la embestida. En ese sentido, ya en su primera redacción, el texto era pionero de un tipo de deslegitimación del relato histórico que se ha hecho mucho más visible en nuestros días, al calor de las luchas por la memoria y los derechos humanos (Bartolomé, 2004; Briones y Delrio, 2007; Bayer, 2010; Pérez, 2019). Como es lógico, ese marco ejerció su influencia en las posteriores reescrituras de la obra.

Los diferentes montajes y versiones han provocado una acumulación de referentes históricos. Ya en el estreno de 1973 por parte del Taller Nuestro Teatro (TNT), dirigido por Carlos Owens, esa historia podía remitir también al terrorismo paraestatal de la época. La intención fue bien entendida: en 1974, una bomba voló el espacio donde funcionada el TNT. En 2010, la dramaturga mendocina Sonnia De Monte rescató el texto, que ahora se convertía además en un guiño sobre el reciente conflicto del gobierno kirchnerista con los agroexportadores, y escribió una nueva versión más breve. Entre otros cambios, sumó una voz que recordaba el atentado y rendía homenaje a las víctimas. En 2023, el director mendocino Víctor Arrojo reestrenó la obra con apoyo de un programa federal del Teatro Nacional Cervantes. Basándose en la versión de Sonnia De Monte, intensificó la tendencia a la concentración y adaptó el texto para dos actrices y cuatro actores. Además, conservó la alusión al atentado de los años setenta a través de una proyección audiovisual en blanco y negro en

la que varios actores de la puesta en escena de 1973 dan testimonio como sobrevivientes.

Podríamos decir que, por su material, la obra es fundamentalmente dramaturgia histórica, y es una farsa (satírica y paródica) por sus procedimientos. Esta combinación se mantuvo e incluso se realzó en las reescrituras posteriores. Un análisis comparativo sería muy interesante, pero excede los límites de este trabajo. En adelante, me restrinjo a la versión de 2023, y a analizarla como *farsa de materiales históricos*.

Bajtín se ocupó intensamente de la parodia. En *Problemas de la poética de Dostoievski*, la describe como un procedimiento dialógico en el que el autor habla a través de la palabra ajena, pero con intención de contradecirla. Entre ambas voces se produce entonces un choque que motiva la aparición de terminología guerrera en la definición. “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos”, dice Bajtín (2012, p. 355). El discurso se vuelve “arena de lucha” y, de lo que sigue, se infiere que el autor debe implementar ciertas estrategias si quiere ganar: las dos voces “aparecen […] divididas por la distancia”; “la palpabilidad deliberada de la palabra ajena […] ha de ser particularmente ostensible y marcada”; “los propósitos del autor […] deben ser más individualizados y completos” (p. 355).

En otras palabras, la parodia es un discurso necesariamente dialógico, pero el autor trata de controlar ese dialogismo de modo que impere una sola voz (la propia) en su relación con el público. Esto vale no solo para Lorenzo y Rodríguez. En el teatro, lo que llamamos “autor” suele ser resultado de una articulación de creadoras y creadores, con distintos grados y modos de participación en la construcción artística: los responsables del texto de 1963, la dramaturga que intervino en 2010, el director-adaptador de 2023, las actrices, los actores, etc.

El principal de lo materiales ajenos que toma el autor para construir su mensaje es el relato épico de su adversario. Si siempre hay algo de batalla en la parodia, en este caso adquiere una forma inquietante: se desmantela la epopeya, se reformula en clave criminal y anti-heroica esa guerra del

pasado. Entonces, más allá de sus intenciones conscientes, el autor carga con una especie de misión justiciera que requiere una hazaña verbal. La obra lo señala con una frase que dice el Embajador en un momento en que urden una estrategia para que sus aberraciones queden impunes: "la historia la escribe el triunfador" (Lorenzo et al., 2023, p. 13). En un espectáculo que parodia el discurso de quienes vencieron, eso es irónico, pero veremos que puede tener otros sentidos.

El carácter histórico de la obra plantea al autor un problema respecto de la membrana entre ficción y realidad. Hay circunstancias en que el autor puede deshacerse de límites del presente imaginando aventuras en el pasado. Pero este no es el caso. La intención de ganar la batalla paródica reduce las posibilidades del autor. La "Conquista del Desierto" es un tema muy sensible y está encadenado con la violencia para-estatal de los años setenta. En la obra hay humor desopilante y diálogos completamente inverosímiles. Eso genera una membrana que desempeña funciones distanciadoras para el tratamiento del tema histórico. Abre un espacio de distracción y, en definitiva, permite reformular la abstracción del discurso oficial con acción dramática, coordinación y confrontación entre planes de personajes que provocan múltiples incidentes. La obra permite inferir incluso que podría haber emociones y relaciones intersubjetivas mal elaboradas que impulsan acciones con poco control de la voluntad. Pero hay factores que inhiben esas lecturas y orientan la atención hacia la intención ideológica del autor. Los disparates construyen a la vez metáforas de la verdad histórica sostenida por él y hay muchos procedimientos pensados para que la voz del autor sea "ostensible", como dice Bajtín. Veamos cuáles son los medios.

1) Como la acción dramática es paródica y ahí el autor no puede sino convivir con la palabra del otro, idea unos cuantos elementos textuales monológicos para rodearla. En primer lugar, la sinopsis con la que se publicitó el espectáculo[3]. En segundo lugar, una canción que da la

3 "Luego del atentado contra un comandante del ejército, los integrantes del 'círculo rojo' del poder, reunidos en una tóxica curtiembre, culpan por el atentado al "indio". Estos personajes, sin sentirse culpables, proyectan la 'Conquista del desierto' y ponen en movimiento la mentira, el miedo, el odio,

bienvenida al público y cierra la obra. Está por fuera de la acción dramática, cosa que señala el guion nombrando actores y actrices en vez de personajes:

> CLAUDIA: Hijos del cuero.
> La vaca fundó la estancia.
> De allí saldrán los de arriba,
> los del medio, los de abajo
> TODOS: La estancia será el país…
> […]
> CLAUDIA Y MATÍAS:
> Hijos del cuero
> la alta carnesía,
> la pequeña carnesía,
> tengan la bienvenida
> a *Los establos*
> *de Su Majestad*. (Lorenzo et al., 2023, pp. 1-2)

La canción es pronunciada por varias voces a nivel enunciativo, pero si se atiende a la orientación ideológica del enunciado, hay una sola, igual que en la sinopsis. Ambas son enunciados narrativo-evaluativos proferidos desde una posición exterior: por "extraposición", diría Bajtín (2012, p. 163). La acción dramática es un proceso y, más allá de que los personajes terminan actuando en bloque hacia una misma meta, incluye momentos de confrontación y duda. La sinopsis y la canción no contradicen la acción, pero la simplifican desde una posición externa, la abarcan como historia concluida.

2) La escenografía y algunos elementos del vestuario cumplen una función simbólica más allá de su función dramática: aparte de representar el espacio ficticio y la vestimenta de los personajes, comunican valoraciones del autor. Pero el procedimiento está más rigurosamente

---

la excitación y la ambición en pos de riqueza y poder. La violencia y el cipayismo de un proyecto de 'nación' que aún hoy condiciona nuestro presente y futuro. Entre parición y parición nacen los hijos del cuero, la vaca puebla el país estancia, territorio de la alta carnesía, sueños de la pequeña carnesía y esperanza de aquellos que disputamos las tripas a los perros". Cito por el programa de mano donde puede consultarse la ficha del espectáculo, con mención de los y las responsables. (*Los establos de Su Majestad*, 2023, párr. 1).

elaborado todavía. Los mismos elementos que contribuyen a asignar valores negativos a los personajes sirven para que actores y actrices desplieguen su juego escénico en complicidad con el público. Doy un par de ejemplo. Los hechos ocurren en la propiedad de una hacendada llamada Clotilde, una curtiembre que remite al tópico del matadero como metonimia del país y de la sangre que se derramó para construirlo. Todos los actores usan guantes rojos. La escenografía incluye enormes tachos de basura que los personajes utilizan para entrar y salir de escena, cosa que contribuye a significar su degradación, pero también produce sorpresas y momentos divertidos.

3) Finalmente, los procedimientos burlescos de la farsa actúan sobre la acción dramática y se orientan a ridiculizar el discurso épico del adversario (lo exhiben como propaganda fabricada), además de satirizar a los sujetos históricos responsables. Sin embargo, en este terreno en que la voz del autor trabaja sobre la palabra ajena, hay ambigüedades, intencionales o no.

Las ambigüedades están provocadas por huecos entre situaciones que actúan como disparadores de inferencias y por las técnicas de actuación. Aunque los actores y actrices representan sus personajes por extraposición y colaboran con la intención del autor a través del tono burlesco o la exageración grotesca, dejan aspectos irresueltos sobre las emociones y motivaciones de los personajes. Más allá de sus matices singulares, todos comparten una poética de actuación. Podríamos describirla como *actuación expresiva irónica*. Los gestos faciales, los tonos de voz y los movimientos físicos expresan un estado del personaje y a la vez una actitud de los actores que lo pone en cuestión. A diferencia de una actuación expresiva estilizada, que también utiliza una gestualidad artificiosa, pero de modo que la expresión del actor se comprenda como emoción del personaje, la expresión irónica señala más bien una expresión emotiva del personaje sobre cuya veracidad podríamos dudar. Genera un campo de ambivalencias que podrían provocar distintas respuestas de los espectadores.

Los seis personajes encarnados por actores tienen un carácter simple y son tipos: el Comandante, el General, el Monseñor, el Embajador, la dama Margarita y la dama Clotilde. Representan sujetos sociales del pasado que podrían compararse con sus correlatos actuales. En el caso de los varones, el nombre genérico lo hace evidente. En cuanto a los personajes femeninos, la acción dramática permite vincular a la sensual Margarita, esposa del Comandante y amante del Embajador, con la voz de las mujeres de alcurnia. Mientras que Clotilde (la Chichi en la intimidad) es la encarnación de los hacendados en general. En complicidad más o menos supuesta con el Embajador, ella es quien mueve aparentemente los hilos de la acción. En un mundo a la medida de sus ambiciones, todos deben ser herramienta para su fin. Lamentablemente, no puedo ser breve sin obviar la comicidad. Entonces, empiezo a contar una historia de terror, que es lo que hay en el fondo de esta farsa desopilante de humor truculento. De hecho, el miedo es una de las emociones más presentes en la obra, está explícita en los diálogos e implicada en algunas situaciones. Las otras son el deseo sin medida ni control, y los sentimientos morales que podrían haber puesto algún límite si hubieran conseguido influir en las decisiones.

El autor se mete en conversaciones privadas habitualmente impenetrables y en secretos que casi nadie suele decirse a sí mismo. Clotilde es quien desempeña ese rol con mayor contundencia. Enuncia crueldades sin pudor, pero algo de sus ambiciones esconde a los otros personajes: las dice a solas o en diálogo con el Embajador. Cuando empieza la acción, un “indio” que nadie vio y al que se acusa anacrónicamente de “anarquista” y “terrorista” ha atacado con una piedra al Comandante. La hacendada Clotilde solo intenta por ahora que no interfiera en la persecución del culpable ningún otro valor: “ustedes se ponen a pensar en el reglamento, en el honor militar, en la patria, antes de sacar la espada” (Lorenzo et al., 2023, p. 3). Su meta empieza a insinuarse recién cuando llega el diplomático, quien aporta el refinamiento para que la manipulación sea eficaz y penetrante: todo sea por librarse “del peligro que entrañan esos salvajes, que no han sido integrados a la nación” (p. 5), dice, y después continúa con un mensaje cifrado en lenguaje poético. Víctor Arrojo hace aquí una genialidad: introduce unos versos de *La violación de Lucrecia*,

extraídos del monólogo en el que Tarquino cavila, luego de la tentación que le provoca el esposo de esa mujer haciendo ostentación de su belleza. Es el momento anterior al crimen que llevará a Tarquino a perder su patria. El Embajador es quien empieza a recitar los versos y Clotilde lo sigue. Hay que vencer el miedo (dice él) y dejarse guiar por el deseo, cuyo objeto es la pampa (expresa Clotilde). Inmediatamente después, vemos al Comandante delirando en sueños y dándole su propia forma al deseo de otro. Es una dudosa perorata épica en la que, obedientemente, no manifiesta miedo en sus palabras, sino el sentimiento de grandeza por enfrentar un temible peligro que, en realidad, hace un minuto no existía, pero hizo existir el Embajador o Clotilde. Ahora, el Comandante fantasea con conquistar la pampa como si se tratara de "recuperar" un "pedazo de patria" usurpado por un feroz enemigo interno, una cruzada en nombre de la nación y de lo humano, ya que "el indio" parece no serlo: "no tiene alma, desprecia a la familia, viola la propiedad privada y desconoce a Dios" (p. 7). ¿Realmente no tiene miedo el Comandante? ¿No siente la presión de un poder superior? ¿No se escapa de eso construyendo como enemigo de guerra a unos seres que percibe inferiores y le causan rechazo?

Ante un proyecto que supone matar, es lógicamente el turno del Monseñor, que también responde con valores de una cultura soberbia, pero enlazados, en este caso, con expresiones de compasión: "Incorporar [el alma del indio] a Dios y sus tierras a la patria, no nos obliga a derramar sangre. Proponemos cambiar sus almas y sus costumbres" (p. 11). El Embajador lo amedrenta por obstaculizar el plan e inmediatamente se hacen cargo de esa tarea los otros. Sigue un juego escénico con armas de utilería que exhibe jocosamente la presión que se cierne sobre el obispo para que enuncie la moral cristiana de modo que no deslegitime la guerra: otra escena de miedo en clave burlesca. Es la hacendada quien cierra el trato con el cura: a los "indios" pacíficos se les respetará la vida y serán mano de obra productiva, pero fuera de la pampa. Los límites de la compasión empiezan a fracasar.

La guerra está preparada, pero en el fondo los personajes persiguen metas distintas y la fricción entre ellos continúa. Clotilde expresa los alcances de su verdadera ambición en clave de cálculo malthusiano, pero

en el que subyace pura fobia al otro, un rechazo expulsivo que le impide considerarlo como parte de su mundo. Finalmente el inglés deja que se deslicen sus propias ansias en el diálogo: controlar a futuro la ley de tierras y de aguas. El Comandante ahora sí parece expresar al menos un estado de alerta.

Surge un nuevo personaje, simplemente aludido por el discurso, sin cuerpo de actor que lo soporte: los gauchos. Hay un "gaucho anarquista" que arroja dudas sobre la existencia del enemigo, niega que la cantidad "de indios" justifique semejante despliegue militar. Los seis personajes se inquietan, parecen sentir ansiedad y se ponen a investigar para refutarlo, pero descubren que, para urdir el plan, partieron de suposiciones erradas. El episodio es cómico, pero lo cuento seriamente para mostrar que, frente a una emoción desencadenada por un incidente que hace peligrar la credibilidad de la campaña, en este caso emprenden *juntos* una evaluación situacional más o menos coherente. En la obra es todo tan disparatado que eso casi no se advierte y todo está tan descarrilado que no tiene ningún efecto. La decisión que toman, impulsados por Clotilde y esta vez sin rezongar, es seguir a rajatabla con el plan que ella quiere compulsivamente y ya no convence a nadie, tal vez porque detestarían mucho más no haber tenido la razón. Entonces, inventan el número adecuado para mantener el verosímil épico (50.000 "indios"); deciden que ellos deberán luchar aunque sean cristianos y quieran integrarse; construyen la imagen de un enemigo monstruoso desempolvando viejos mitos de "indios" sobrehumanos: "un centauro sobre el caballo" que no puede morir con facilidad (p. 22).

Lógicamente, cuando empieza la guerra con los "indios", que obviamente no vemos, el monstruo les parece real y abundan las expresiones físicas y verbales de miedo. Otra vez son ridículas, pero ahora el terror parece afectarlos a todos. Mientras tanto, como si estuvieran evaluando racionalmente la continuidad del plan, se anticipan a una serie de imprevistos y cambios desquiciados de fortuna que podrían complicar las cosas, hasta que la guerra con un "enemigo interior" se vuelve delirio de guerra intergaláctica: "¿Cómo se hace para pelear contra reptiles?", pregunta el inglés (p. 25). El Comandante para la paranoia: "Estamos

enloqueciendo del cagazo. Nosotros mismos hemos difundido esa leyenda" (p. 25).

Poco después, termina la guerra, vienen los reconocimientos de gloria, explotan los festejos y se plantea una continuación del plan, la prolongación del deseo y el miedo confundidos en un nudo apretado. El Embajador informa que pronto llegarán barcos llenos de inmigrantes. El Comandante se queja: "gringos anarquistas" que "saben leer y escribir", "muy peligrosos" (p. 30). Clotilde expresa otra vez la lógica instrumental y consigue imponer la última palabra al respecto: "Son la herramienta perfecta, tienen hambre y esperanza. Sufridos, humildes; comen cualquier cosa, pan con cualquier cosa" (p. 30).

La descripción bajtiniana de la parodia como *batalla* discursiva de un autor con la palabra del rival está incompleta. La eficacia no puede conjeturarse atendiendo exclusivamente a la intención del autor o al texto. Hay que considerar sus efectos. En otro de sus trabajos, Bajtín (1989) dice que el triunfo de una parodia nunca es total: "el lenguaje parodiado manifiesta una resistencia dialogística viva frente a las intenciones ajenas parodiantes", "empieza a sonar una conversación inacabada". Surgen otras actitudes ante las disputas y las parodias producen efectos distintos con el cambio histórico: "viven en diferentes épocas una vida diferente" (p. 224). En ese sentido, la obra contiene una frase clave: "la historia la escribe el triunfador".

Espectadoras y espectadores después de la obra

Para conformar la muestra, seleccioné una técnica muy utilizada por los *Audience Studies*: los grupos de discusión, también llamados *Theatre Talks* (Saulter, 2002, pp. 10-12), porque efectivamente rescatan algo de la experiencia típica de charlar con amigos después del teatro. Les pedí a los/las estudiantes que, apenas terminada la función, formaran grupos de hasta seis participantes, fueran a un lugar cómodo, grabaran la conversación y me entregaran luego el archivo de audio.

Después, pedí una tarea complementaria y optativa: responder un cuestionario más controlado que la tarea anterior. Las preguntas fueron

abiertas, pero dirigidas a un aspecto específico: sus relaciones y emociones hacia los personajes; sus sensaciones de implicación o de observadores externos de la obra. La muestra incluye el diálogo de cinco grupos de discusión (GD), entre los que se distribuyeron veinte espectadoras y espectadores (E1, E2, E3, etc.); además de diez respuestas al cuestionario (RC).

Retomemos la frase clave: "la historia la escribe el triunfador". Teniendo en cuenta que la obra se presenta como un combate paródico con una historia escrita, podemos preguntarnos si el autor triunfa en su plan y qué podría significar eso. El sentido más inmediato es la lucha contra un relato del pasado, pero la obra está llena de guiños que señalan parecidos de ese hecho remoto con el pasado inmediato y la actualidad. Eso se vinvula con dos grandes intenciones que reconocimos haciendo el análisis de la obra: una meta ideológica orientada a disputar la verdad sobre el pasado y una meta de reelaboración teatral orientada a favorecer una comprensión transformadora. Vimos que esas dos metas impulsan planes de creación que se interfieren un poco. Ahora analizaremos algunas respuestas significativas de los espectadores hacia esos planes.

Posturas ante la intención crítica del relato histórico

El contra-relato que propone la obra tiende a generar consenso en los grupos de discusión. Aunque los sujetos ya estén más o menos familiarizados con él, cosa que es presumible en muchos casos, parece haber un enriquecimiento cognitivo de esquemas previos por la incorporación de detalles inesperados. Evalúan la obra como provocadora y desafiante de un relato establecido, pero ni siquiera en los casos en que manifiestan mayor extrañamiento parecen realmente descolocados. No se observa demora cognitiva ni vacilaciones para adoptar una postura frente a ese tipo de discurso crítico. Parecen manejar o regular las novedades sobre ese pasado singular recurriendo a un modelo que les facilita la reelaboración crítica de una clase de pasados. En la muestra, hay suficientes alusiones a las políticas de memoria y derechos humanos, o un uso tan frecuente de su léxico, como para considerar que una cultura irrigada por esas prácticas es una causa importante de este fenómeno:

forman parte del modelo de self. Son proyectos compartidos de posicionamiento ante conflictos sociales que preocupan a muchos sujetos y ponen en juego la imagen del "yo" ante los demás.

Posturas provocadas por apego a la intención del autor

Muchas respuestas de la muestra permiten suponer un caso inusual de empatía con el autor. Movilizados por una actitud hacia el tema y porque la obra es una lucha para reformular como crimen un relato heroico, muchos espectadores parecen adoptar el plan y la meta del autor como si fuera casi un personaje. De hecho, la obra permite hacer inferencias sobre el acto creativo como una estructura narrativa en la que un protagonista desarrolla acciones para atrapar a unos villanos poderosos. Por supuesto que esa historia no está contada. Los espectadores no pueden simular ese plan con la continuidad, el grado de implicación y la intensidad emocional que podrían poner en juego identificándose con un personaje. La adopción del plan del autor no genera los mismos procesos, pero sus manifestaciones son evidentes.

Una de las principales opera en diversos aspectos de la relación actor-personaje, que se da como una extensión del antagonismo del autor con el relato histórico. Las apreciaciones de los espectadores sobre los actores y los personajes se mantienen separadas en los diálogos: son temas diferentes. Las emociones que generan son contrastantes. Tiende a dificultarse la consideración simultánea de actores y personajes. Al igual que en los procesos de *figura-fondo*, establecer relaciones entre las dos caras demanda cambios alternados de perspectiva, como se observa en las oscilaciones rápidas de este pasaje: "lo que yo sentí hacia los personajes, todos me produjeron antipatía. Eran muy grotescos… […] y bueno, muy muy bien actuados. Los actores lo hicieron muy bien porque de verdad no me gustaron sus personajes, sin duda alguna" (E9, RC).

Las emociones estéticas experimentadas hacia los actores son abundantes, muy entusiastas y positivas por la valoración de su performance y del entretenimiento recibido. Hay también expresiones de admiración por el riesgo, el esfuerzo físico o la demandante concentración

que suponen en ellos algunas espectadoras, que podrían interpretarse como la percepción de que desempeñan un papel en el plan de lucha del autor:

> E20: Me gustó mucho ese momento en el que todos se paran, estáticos, y habla solamente la Chichi… [*Risas y expresiones ininteligibles*]. Que habla solamente ella. Realmente, yo les miraba los detallitos…
> E19: Ay, sí, no se les movía un pelo.
> E20: Lo único, que sí parpadeaban, ponele, pero yo los miraba tan estáticos y era como: "¡Guau, qué capacidad!" (G5)

> E11: Y estuvieron todo el tiempo… O sea, salvo el cura, que después volvió, el monseñor… Los demás estuvieron todo el tiempo en escena. No se fueron en ningún momento. (G3)

Las emociones narrativas están ligadas a evaluaciones morales de los personajes y orientadas por esquemas de carácter provistos por el autor a través de las situaciones dramáticas y los procedimientos que indican su posición crítica ante ellas, incluyendo las técnicas de actuación. Todo hace suponer que algunos espectadores no perciben esos procedimientos y técnicas como distancia intelectual, sino como producto de emociones de rechazo. Las emociones narrativas de los participantes de la muestra surgen muchas veces de juicios sobre todos los personajes y, en ese caso, son invariablemente como las que sienten los personajes por los "indios": "Es que son animales, es que en toda la obra son animales" (E3, GD1). Las emociones hacia los personajes individualizados generalmente surgen de comparaciones sobre grados de culpa, intenciones verdaderas o no, algún rasgo que pueda servir de atenuante, que cause alguna simpatía o especial aversión. A veces están expresadas en enunciados serios. Otras veces se mezclan con las emociones estéticas de diversión provocadas por la obra y se modifican por fenómenos de *figura-fondo.* La emoción estética positiva se siente por el actor que produce el humor. La risa burlesca, que atenúa y a la vez mantiene una emoción negativa, se dirige al personaje: "E10: Esa parte me encantó. / E12: Después el personaje del Embajador… / E14: Sí, me encantó el acento. / E12: Un asco. / E14: Sí, sí, sí" (GD3).

Para evaluar todas las emociones sugeridas por la acción dramática y por los actores como posibles emociones de personajes, los espectadores tienden a seguir el mismo mecanismo. Las emociones positivas se expresan en relación con el buen plan del autor: representar reveladoramente la verdad criminal del pasado. Las emociones negativas se experimentan en relación con el plan cruel de los personajes: encubrir como "guerra justa" una masacre en el presente. Para que eso sea posible, la acción dramática tiene que ocurrir como avance del mal y el espectador tiene que verla como testigo. El plan que percibe es terrible, la meta se dice con una crueldad espantosa. Entonces no simula el plan o no lo simula haciendo evaluaciones correctas. El mecanismo tiende a bloquear la empatía y las armas de la ficción, para que los espectadores presencien la acción dramática como si fuera hecho histórico en el que no pueden intervenir. Si empatizan con otro personaje, aunque no sea gran cosa, dejan de ser testigos. El mecanismo también trata de evitar eso inhibiendo otras identificaciones posibles. Muchos participantes de la muestra encontraron el miedo del obispo ridículo y su compasión, falsa. Las únicas emociones que les parecieron genuinas en los personajes fueron las mismas que evaluaron como horribles: fobia y deseo desenfrenados. El personaje más movilizado por ellas y más compulsivo, que es Clotilde, les pareció a algunos el más racional, porque no expresa las emociones terribles que desencadena en los otros y probablemente sienta otra cosa que nos tendríamos que preguntar. A varios espectadores les pareció que es el único personaje que dice la verdad y que es un valor que enuncie verdades terribles sin reparos.

Leída como ficción y haciendo un esfuerzo de empatía para entender a personajes tan desbastados, la obra puede ser un excelente diagnóstico de esos problemas actuales de los que hablamos en la introducción: nos muestra un plan terriblemente mal elaborado y sentido por ellos. Haciendo el ejercicio de enlazar mejor las emociones, acciones, intenciones y relaciones que los personajes piensan ridículamente mal y la obra nos muestra como un plan inconsciente de guerra intergaláctica, se movilizan muchas inferencias y la ficción puede ampliar nuestra comprensión de cosas que deberíamos evitar: *el mecanismo*. Para eso hace falta criticar a

los personajes desde nuestro propio lugar, pensar lo que hicieron mal, decirlo, hacer discurso crítico, que es lo único que se puede hacer con el pasado. Inmediatamente después, ponernos en su lugar y seguir la historia en presente tratando de incidir en los hechos imaginariamente, evaluando alternativas, anticipándonos. A los espectadores y las espectadoras esa postura de desprenderse de juicios para vivenciar y pensar la ficción les costó mucho. Los procedimientos que señalan tanto un determinado proyecto social de memoria no los ayudaron a liberarse de esa especie de escena mental acusatoria que tenemos en el modelo de self y les impidieron encontrar la riqueza de la obra, que no es extraer un discurso crítico "racional" sobre la verdad histórica sin ver que esos personajes no manejan las emociones ni las intenciones. Otras espectadoras y otros espectadores encontraron vías de escape creativas. Termino contando la experiencia del grupo 4.

Una postura apegada a mi propia vida y a mis emociones

La Espectadora 17 arranca el diálogo: "Bueno, ¿les gustó?". Hay una risa e inmediatamente se ponen a hablar de cualquier cosa, otra obra de teatro, frases desconectadas, nada trascendente. Me doy cuenta de que son recuerdos emocionales que les despertó la obra. Pero no entiendo por qué les dan importancia: "Hola y usted dónde viene". Un poco después me parece que tiene mucho sentido esa frase, porque E17 dice: "Pero no hay así, tipo personajes y un conflicto y se resuelve, ¿no?" No encontró salida de la obra. No encontró personajes con quienes empatizar. No encontró un conflicto que se pueda solucionar. Entonces, "nada se resuelve" se vuelve muy problemático. Puede significar que algo no se puede plantear como conflicto del presente para solucionarlo. "Hola y usted dónde viene" es una frase absurda inteligentísima. Parece lenguaje infantil o esas cosas que uno dice en la intimidad jugando. La preposición que falta se repone automáticamente, como si fuera un error de tipeo. El verbo que falta también. No es una frase de peso existencial planteada sobre sí misma. Entrar en una ficción es como preguntarse de dónde viene y a dónde va alguien que no conocemos todavía.

Entonces vuelven a la obra. A la idea de ese deseo irrefrenable que puede llegar a parecer racional, le oponen frases: "Se vuelve una locura, una especie de locura. Así: "¡Progreso!" [*lo pronuncia desaforada y grotescamente*]. Y las vacas y qué sé yo. Lo único que vemos es el actuar súper errático de estos personajes". Ahora sí vio personajes y E15 no les da a los guantes rojos el significado de sangre de un crimen, sino culpabilidad:

> E 15: Ajá. A mí me daba cosa que dijesen tanto la palabra "patria". Me hacía sentir muy mal.
> E 16: Claro. Bueno, eso de que todo el mundo siempre como que… Bueno, el argentino mira a los demás, a los yanquis, a los ingleses, a los españoles, diciendo todas las cosas que ellos hicieron, pero como que esta parte de la historia nuestra…
> E 17: Sí, como… Al final, tipo… A ver… Desde el vamos la idea de domesticar al indio no era muy cristiana. Pero como que trataba, dentro de ese caos de cosas, de posicionarse más a favor y decir: "Bueno, no los matemos. Convirtámoslos". (GD4)

Ingresa en el diálogo una sugestión que la obra puede producir, pero no repercutió en muchos espectadores o espectadoras porque la interfiere la idea de un pasado que no se resuelve y, entonces, tienden a recurrir al discurso crítico disponible para denunciar crímenes históricos como casos cerrados. A estas espectadoras, la sugestión las moviliza, aunque no las conduzca a una posición definitiva:

> E 17: A mí me pasa que no me llevo una idea súper nítida de la obra. Quizás porque eso era la idea, es más una impresión que una idea.
> E 15: Una movilización, aparte, interna, emocional.
> E 17: Es como esas obras por ahí que consumiste: no te las acordás, pero por ahí te resurge un sentimiento en cierta situación y decís: "Oh". Como acá, como esto que vi. (GD4)

Después E17, me mandó su respuesta al cuestionario contándome cómo empezó a surgir su preocupación viva por los indígenas mientras veía la obra, su *empatía con personajes ausentes de la acción dramática*:

> Ahí se trajo a colación a los inmigrantes y ahí fue cuando quizás yo sentí como que, bueno, ya estamos hablando…, estamos un poco más cerca del presente, estamos un poco más cerca de mí. Entonces ahí fue cuando yo

> retorné a mí misma y me sentí como un poco más parte de la historia. Pero, de nuevo, la verdad no recuerdo muy bien esa parte de la obra, pero tengo la idea de que un poco los inmigrantes eran… No tratados igual que los indígenas, ¿no es cierto? […] Pero, digamos, eran también los marginados de la historia. Pero, digamos, ciertas poblaciones, ciertas naciones y ciertos grupos inmigratorios terminaron avanzando en la vida y (no sé cómo explicarlo) terminaron superando su condición de pobreza y de servidumbre, y llegaron a ser la clase media de hoy, de la que yo formo parte. (E17, RC)

Referencias

Azzellini, D. (comp.) (2009). *El negocio de la guerra: Nuevos mercenarios y terrorismo de Estado.* Monte Ávila.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. (Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra). Taurus.

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. T. Bubnova. Introducción , bibliografía, cronología y revisión de T. Bubnova y J. Alcázar, 3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Bartolomé, M. A. (2004). Los pobladores del "desierto". Genocidio, etnocidio y etnogénesis en la Argentina. *Amérique Latine. Histoire & Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, (10). https://doi.org/10.4000/alhim.103

Bayer, Osvaldo (coord.) (2010). *La crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios.* RIGPI.

Briones, C. y Delrio, W. (2007, 01 de julio). La "Conquista del Desierto" desde perspectivas hegemónicas y subalternas. *RUNA. Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, *27*(1), 23-48. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2639

Cagni, H. (2009). Reflexiones en torno a los conceptos de guerra justa y cruzada y su actual revalorización. *Revista Enfoques*, *7*(10), 157-181. http://www.revistaenfoques.cl/index.php/revista-uno/article/view/188

Drucaroff, E. (2015). *Otro logos: Signos, discursos, política*. Edhasa.

Goldstein, T. R. y Hayes, K. (2021). Embodiment and containment: Flexible pathways to flourishing in theatre. En L. Tay y J. O. Pawelsky (Eds.), *The Oxford handbook of the positive humanities* (pp. 362-376). Oxford University Press.

Keegan, J. (2014). *Historia de la guerra*. (Trad. F. M. Arribas). Turner Publicaciones. (Original publicado en 1993).

Kneepkens, L. y Zwaan, R. A. (1994). Emotions and literary text comprehension. *Poetics, 23*, 125-138.

Koopman, E. M. y Hakemulder, F. (2015). Effects of literature on empathy and self-reflection: A theoretical-empirical framework. *Journal of Literary Theory*, *9*(1), 79-111. https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0005

Lorenzo, F. y Rodríguez, A. (texto original), De Monte, S. (versión) y Arrojo, V. (adaptación) (2023). *Los establos de Su majestad*. [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor, facilitada por V. Arrojo.

Los establos de Su Majestad (2023). [Programa de mano digital]. Teatro Nacional Cervantes. (Incluye ficha técnica del espectáculo con mención de los creadores y creadoras responsables). https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-establos-de-su-majestad/

Luttwak, E. N. (1995). Toward post-heroic warfare. *Foreign Affairs, 74*(3), 109-122. https://doi.org/10.2307/20047127

Mar, R. M., Oatley, K., Djikic, M. y Mullin, J. (2011). Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading. *Cognition & Emotion*, *25*(5), 818-833. http://dx.doi.org/10.1080/02699931.2010.515151

Miall, D. S. y Kuiken, D. (2001). Shifting perspectives: Reader's feelings and literary response (pp. 289-301). En W. van Peer y S. Chatman (Eds.), *New Perspectives on Narrative Perspective.* Suny Press.

Münkler, H. (2005). *Viejas y nuevas guerras: Asimetría y privatización de la violencia*. Siglo XXI.

Nussbaum, M. C. (2001). *The fragility of goodness: Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy.* Cambridge University Press.

Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of emotions*. Cambridge University Press.

Oatley, K. (2011). *Such stuff as dreams: The psychology of fiction*. Wiley / Blackwell.

Pérez, P. (2019, 1 de noviembre). La Conquista del desierto y los estudios sobre genocidio. Recorridos, preguntas y debates. Memoria Americana. *Cuadernos de Etnohistoria, 27*(2), 34-51. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/7160

Sauter, W. (2002). Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event. *Contemporary Theatre Review, 12*(3), 115-129.

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 263-280.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
DOI: https://doi.org/10.48162/rev.43.062

La ausencia de guerra no significa paz: el conflicto como impulso creativo de la escena

Absence of war does not mean peace: Conflict as the creative impulse of scenes

Aldri Anunciação
Universidade Federal da Bahia, Brasil
aldrialves@gmail.com • orcid.org/0000-0001-9127-1073

Recibido: 24/04/2024. Aceptado: 03/06/2024.

Resumen

Este artículo resulta de un proceso de investigación-creación y explica cómo se construyeron las figuras temáticas de algunos textos teatrales a partir del concepto de necropolítica presentado por el filósofo Achille Mbembe. Su ensayo devela procedimientos de las narrativas históricas que en la realidad encubren el necropoder y lo legitiman. A partir de él, se pensaron entonces procedimientos para una narrativa ficcional crítica y se implementaron para elaborar una dramaturgia que muestra el recorrido de mortificación de los personajes centrales en situación de guerra (práctica o alegórica). El proceso creativo consistió, en definitiva, en una transposición poético-teatral del pensamiento de Mbembe: se pone al descubierto la contracara necropolítica de procesos conducidos por la administración pública.

Palabras clave: guerra, necropolítica, necronarrativa, dramaturgia, mortificación

Abstract

This article is the result of a research-creation process and explains how the thematic figures of some theatrical texts were constructed on the basis of the concept of necropolitics presented by the philosopher Achille Mbembe. His essay unveils procedures of historical narratives that in reality cover up necropower and legitimise it. Based on it, procedures for a critical fictional narrative were then devised and implemented to elaborate dramas that show the path of mortification of the central characters in a situation of war (practical or allegorical). The creative process ultimately consisted of a poetic-theatrical transposition of Mbembe's thought: the necropolitical flipside of processes conducted by the public administration is exposed.

Keywords: war, necropolitics, necronarrative, playwriting, mortification

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

> Este ensayo parte de la base de que la expresión última de la soberanía reside, en gran medida, en el poder y en la capacidad de dictaminar quién puede vivir y quién debe morir. De allí que matar o dejar vivir constituyan los límites de la soberanía, sus atributos fundamentales. Ejercer la soberanía es ejercer el control sobre la mortalidad y concebir la vida como el despliegue y la manifestación del poder. (Mbembe, 2003, pp. 11-12)

En un ensayo que dialoga directamente con principios de la biopolítica, el filósofo contemporáneo de la República de Camerún, Achille Mbembe (1957-), articula un pensamiento que (como complemento crítico de la noción foucaultiana de control del campo biológico de la vida) asocia el concepto de soberanía con la capacidad geopolítica para decidir sumariamente sobre la mortificación de la vida en sociedad, a partir de tres acciones legitimadoras: (1) decidir quién tiene derecho a vivir; (2) decidir quién tiene derecho a morir; y, por último, (3) decidir quién tiene derecho a matar[1].

En un juego que convoca poderes económicos, políticos y judiciales, la muerte y la vida se convierten en objetos pasivos de la administración pública de los Estados. En su ensayo titulado "Necropolitics"[2], Achille Mbembe (2003) intenta comprender las condiciones en las que operan esas dos instancias (muerte y vida), para lo cual apela a un tercer elemento que emerge como factor mediador: la libertad. La pregunta de Mbembe se refiere al aspecto relacional entre el biopoder y las condiciones prácticas del asesinato legalizado: "¿Es suficiente la noción de biopoder para explicar

1 La versión original de este artículo se encuentra en portugués. La traducción estuvo a cargo de Luis Emilio Abraham.

2 [Nota del traductor: El autor cita la versión en portugués (Mbembe, 2016) de un artículo publicado en inglés por la revista *Public Culture*, que es a su vez una traducción cuya fuente no se especifica. Tal como se observa ya en el epígrafe, aquí se ha optado por traducir al castellano a partir del texto en inglés].

las formas contemporáneas en que lo político, bajo el disfraz de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror, hace del asesinato del enemigo su objetivo primario y absoluto?" (p. 12).

El ensayo de Mbembe pretende señalar una vacancia en el concepto de biopolítica, en la medida en que este se limita a redimensionar el lugar de la vida controlada por la administración pública de los Estados, en detrimento de un reconocimiento práctico y conceptual de una política instituida de la muerte. Según Mbembe, la lectura que se ha hecho del concepto de biopolítica/biopoder no tiene en cuenta que, cuando el Estado decide intervenir en el control extremo de la vida*(bios*) de un determinado segmento civil, consecuentemente otorga el derecho de necrotizar otro segmento (igualmente civil). En contrapartida, las políticas basadas en el control del cuerpo biológico del individuo promueven la articulación y el estímulo de una máquina institucional de la muerte. Como metodología, Mbembe analiza las condiciones de la biopolítica, propone la noción de necropolítica como complemento dialógico a las de Foucault, y la confronta con dos factores fundamentales: el estado de excepción y la soberanía:

> […] El concepto de estado de excepción se ha debatido a menudo en relación con el nazismo, el totalitarismo y los campos de concentración/exterminio. Los campos de exterminio, en particular, han sido interpretados de diversas maneras como la metáfora central de la violencia soberana y destructiva [...]. [...] Debido a que sus habitantes son despojados de su estatus político y reducidos a la vida desnuda, el campo es, para Giorgio Agamben, "el lugar en el que se realizó la *conditio inhumana* más absoluta que jamás haya aparecido sobre la Tierra". (p. 12)

> […] La modernidad estuvo en el origen de múltiples conceptos de soberanía [...]. Dejando de lado esa multiplicidad, la crítica política tardomoderna ha privilegiado desafortunadamente las teorías normativas de la democracia y ha hecho del concepto de razón uno de los elementos más importantes tanto del proyecto de la modernidad como del topos de la soberanía. Desde esta perspectiva, la expresión última de la soberanía es la producción de normas generales por parte de un cuerpo (el *demos*) conformado por hombres y mujeres libres e iguales. (p. 13)

La libertad (o su ausencia) interviene como factor que pone de relieve el ejercicio de la soberanía. Mbembe destaca esa idea-pensamiento cuando dice que su "preocupación son aquellas figuras de soberanía cuyo proyecto central no es la lucha por la autonomía, sino *la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones*" (p. 14; cursivas en el original).

Poniendo en tensión los tres objetos (muerte, vida y libertad), Mbembe los utiliza como medio de análisis y como propuesta de una noción de necropolítica. Específicamente para uno de esos objetos (la muerte), recurre a dos concepciones: la de Wilhelm Hegel, en la cual el ser humano se convierte en sujeto precisamente ante la muerte, que es entonces la cúspide de la conciencia subjetiva; y la muerte en el sentido de Georges Bataille, para quien el individuo deja de ser sujeto con la muerte, que constituye, por el contrario, la ausencia total de conciencia. Mbembe alude a esas dos concepciones de la muerte para advertir que la soberanía opera en ambos casos articulándose con zonas de límite. Citando a Bataille, afirma que el mundo de la soberanía "es el mundo en el que se elimina el límite de la muerte" (citado por Mbembe, 2003, p. 16). A partir de estos dos significados de la muerte, Mbembe prepara el terreno teórico para pensar las articulaciones de la necropolítica, tomando préstamos de las acciones y reacciones terroristas contemporáneas. De ese modo permite reflexionar sobre las condiciones de una necropolítica sustentada en la idea de que, a diferencia de la subordinación, la soberanía, aunque arraigada en la necesidad de evitar la muerte, requiere paradójicamente el riesgo de muerte.

Además de la soberanía, Mbembe también interpreta los llamados "estados de excepción" como espacios para la producción de enemistad y como operaciones destinadas a construir "narrativas" (pp. 19-22 y 27). El formateo del enemigo es un acto legitimador (un artificio de la acción, podríamos agregar) que consigue presenter el derecho a morir como condición de la preservación de la vida. La enemistad surge entonces como necesidad de cumplir y satisfacer las razones del ejercicio de la necrosis operativa. La "máquina de la muerte" no tendría justificación suficiente sin

el carácter del enemigo. Así, las narraciones que el ensayo de Mbembe desnuda comienzan a tomar su contorno mortífero.

He intercalado términos dramatúrgicos porque el propio Mbembe hace uso de esa clase de lenguaje cuando dice que el estado de excepción exige la emergencia de "una noción ficcionalizada del enemigo" (p. 16). Es precisamente en este punto del ensayo donde surge una posible reflexión sobre una poética necronarrativa de ficción. Si pensamos los tres objetos (muerte, vida y libertad) como elementos constitutivos de una posible escritura dramatúrgica[3], podemos realizar ilaciones que van desde la identificación del acto soberano del dramaturgo en la coordinación de la escritura, hasta los juegos de fuerzas entre los personajes de ficción, que podrían incluir una lucha con la muerte social y física. Así como en la narrativa histórica sometida a la necropolítica el sustrato de la soberanía de la administración del Estado es lo que define el destino social y la mortalidad del sujeto-ciudadano, podemos pensar que en la narrativa ficcional de una escritura dramatúrgica es el autor-dramaturgo de la escena quien adquiere el estatus soberano de comandar y decidir sobre las acciones de los sujetos-personajes. Para que se entienda, llamo narrativa histórica a la que está constituida por nuestro mundo real práctico, en oposición a la narrativa ficcional, que en su versión dramatúrgica es la producida por un dramaturgo-pensador que reorganiza y programa las acciones posibles para una escena con el lenguaje de un texto teatral[4].

3 Es importante señalar que utilizo "escritura" en los términos aclarados por Bernard Dort (1977) en *O teatro e sua realidade*, donde, recuperando una afirmación que atribuye a Roger Planchon, Dort sitúa la "escritura dramatúrgica" como el material producido por el dramaturgo antes de la representación, y la "escritura escénica" como el resultado de la dramaturgia en escena, en contacto con el espectador (p. 63). Esta distinción también se encuentra en *Cenas em sombras*, de Leda Maria Martins (1995), cuando señala "[...]una distinción metodológica entre texto dramático (el texto escrito) y texto performativo (el texto en representación)" (p. 27). Así pues, a lo largo de este estudio utilizaré estas distinciones en los términos presentados por Dort y Martins. [N del T: *O teatro e sua realidade* es una antología de diversos ensayos del crítico francés, traducidos al portugués por Fernando Peixoto].

4 Esa forma de concebir diferenciadamente la narrativa histórica y la narrativa ficcional tiene lugar entre las cuestiones presentadas por Paul Ricoeur (2009), quien discurre sobre "la representancia del pasado histórico y la traslación del mundo de ficción del texto al mundo efectivo del lector" bajo una concepción que parcialmente opone "las variaciones imaginativas desplegadas por la ficción" y "la reinscripción, estipulada por la historia, del tiempo fenomenológico sobre el tiempo cósmico" (p. 901).

Ya en la introducción de su ensayo, Mbembe expone sus intenciones de basar la causa de las muertes físicas y sociales de los segmentos civiles gobernados y organizados por las administraciones públicas en los atributos políticos de la soberanía. También podemos añadir que las causas de estas muertes se sustentan en el concepto de representatividad. Utilizo el término "representatividad" de forma acrítica, más que nada considerando que todo modelo político puesto en práctica en nuestros tiempo se basa en la idea de que un pequeño grupo de personas administra política, social y culturalmente los espacios, los tiempos y los derechos de otro gran grupo. No me refiero al modelo de representatividad legitimadora articulado por medio de consultas públicas y elecciones político-partidarias (precipitadas por campañas internas en territorios delimitados) o incluso impuesto a través de mediaciones de fuerza de diversa índole. No nos ocuparemos de estos modelos en este artículo, aunque forman parte del complejo estado de razones de eso que Mbembe presenta como "necropolítica". Trataremos aquí precisamente las consecuencias de estos modelos de imposición artificial de representatividad sobre los acontecimientos vitales de quienes se ven sometidos a ellos en las narraciones históricas de nuestro mundo real práctico; y, más concretamente, los efectos de estos acontecimientos en algunas narrativas ficcionales para la escena teatral que incluyen la muerte como resultado final de sus sujetos-personajes. Las narrativas de ficción que describirá este artículo son tres obras dramáticas que componen una trilogía teatral titulada *Trilogia necronarrativa do confinamento* (Anunciação, 2012, 2014 y 2015)[5].

En primer lugar, quisiera exponer algunas ideas sobre el prefijo común a los dos términos centrales de este artículo: "necro". Este se encuentra presente en la palabra "necropolítica", que da título al ensayo del pensador

5 La *Trilogia necronarrativa do confinamento* está compuesta por las obras *Namíbia, não!* (2012), *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* (2014) y *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria* (2015). [N del T: aunque no existen versiones en castellano, traduzco aquí provisionalmente los títulos de la *Trilogía del encierro*: *¡Namibia no!* (2012), *El campo de batalla: La fantástica historia de interrupción de una guerra exitosa* (2014) y *La mujer del fondo del mar: Versión Guerra de Siria* (2015)].

camerunés Achille Mbembe, y también en la palabra "necronarrativa", utilizada para denominar la trilogía ficcional de mi autoría. En una articulación pseudoperversa, en la que el dramaturgo asume la posición ficticiamente forjada de la soberanía que produce la programación de los acontecimientos en la acción dramática de las obras, el término "necronarrativa" surge como posible equivalente literario de la necropolítica presentada por Mbembe. Esta aproximación (entre necropolítica y necronarrativa) se hace posible desde el momento en que las preguntas que surgen al intentar comprender el mecanismo de la necropolítica satisfacen las necesidades operativas de la construcción dramatúrgica (acciones y personajes) de obras de ficción teatral:

> Pero, ¿en qué condiciones prácticas se ejerce el derecho a matar, a dejar vivir o a exponer a la muerte? ¿Quién es el sujeto de este derecho? ¿Qué nos dice la implementación de ese derecho acerca de la persona a la que así se da muerte y acerca de la relación de enemistad que enfrenta a esa persona con su asesino o asesina? ¿Es suficiente la noción de biopoder para dar cuenta de las formas contemporáneas en que lo político, bajo el disfraz de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror, hace del asesinato del enemigo su objetivo primario y absoluto? (Mbembe, 2003, p. 12)

En articulación directa con el concepto de biopoder de Michel Foucault, Mbembe plantea cuestiones que podrían utilizarse para pensar la poética de una dramaturgia basada en el choque intersubjetivo, tal como veremos en nuestra descripción de las obras *Namíbia, não!*, *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida* y *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria*, cuyas sinopsis reproduzco:

> Una mañana de 2016, André llega a su casa después de una noche de farra y avisa a su primo Antônio que se ha firmado en plena madrugada una medida provisional del Gobierno Brasileño que determina que todos los ciudadanos de "melanina acentuada" serán capturados en las calles y enviados de vuelta a un país del África como forma de reparación social. Así, André y Antônio pasan días encerrados en el departamento, reflexionando sobre el retorno obligatorio al continente africano, mientras

afuera es grande la presión para que salgan de casa y regresen a sus orígenes. (Anunciação, 2012, contratapa)[6]

En una Tercera Guerra Mundial futurista, provocada por la interceptación y el robo de las aguas del río Amazonas por parte de piratas, dos soldados enemigos se enfrentan en el lecho seco de un río, como autómatas y continuamente teleguiados por órdenes superiores. Sin embargo, la Tercera Guerra Mundial se suspende repentinamente cuando no se pueden distribuir las municiones, gracias a la incompetencia y la corrupción en las esferas de poder, aparte de la falta de materias primas para la producción de bombas. Mientras esperan la autorización oficial para combatir, los dos enemigos inician un inusual acercamiento que pone en riesgo la continuidad de la guerra. (Anunciação, 2014, p. 2)[7]

Esta narrativa dramática cuenta el confinamiento solitario de una ex refugiada de la Guerra de Siria que, tras caer de uno de los barcos que cruzaban los mares del Mediterráneo, vive líricamente en la zona abisal, donde articula pensamientos sobre la contemporaneidad al tiempo que reconstruye sus memorias de la guerra. El texto ficcional aprovecha los espacios vacíos que la historia oficial no registra ni alcanza, y trata de memorias subterráneas metaforizadas por las evasivas acciones submarinas de la protagonista, que desempeña el papel de supervisora de recuerdos. A lo largo de esta narración, surge una coprotagonista: la mujer-espejo. La mujer-espejo aparece como un falso "otro" que lleva a nuestra protagonista a creer en una improbable "no-soledad", ya que el reflejo (de la mujer-espejo) estimula una reflexión ideológica y autocrítica disfrazada

6 Em uma manhã de 2016, André chega em casa após uma noite de farra, e anuncia ao primo Antônio que foi assinada em plena madrugada, uma Medida Provisória do Governo Brasileiro determinando que todos os cidadãos de "melanina acentuada" do país deverão ser capturados nas ruas e enviados de volta a um país da África como forma de reparação social. Assim, André e Antônio passam dias trancados no apartamento, refletindo sobre um compulsório retorno ao continente africano, enquanto lá fora, a pressão é grande para que eles saiam de casa, e retornem às suas origens (Anunciação, *Namíbia, não!,* 2012, contracapa).

7 Em uma futurística III Guerra Mundial ocasionada pela interceptação e roubo da totalidade das águas do Rio Amazonas por piratas, dois soldados inimigos confrontam-se em um leito seco de curso fluvial, à maneira de autômatos e continuamente teleguiados por ordens superiores. No entanto, a III Guerra Mundial é subitamente suspensa quando as munições não podem ser distribuídas, graças à incompetência e corrupção nas esferas de poder, aliado à falta de matéria prima para produção de bombas. Enquanto aguardam a oficial autorização dos combates, os dois inimigos iniciam uma inusitada aproximação, colocando em risco a continuidade da III Guerra Mundial (Anunciação, 2014, p. 2).

> de consideraciones sobre la "otra". Tras el traumático descubrimiento de que la mujer-espejo es en realidad ella misma, la mujer del fondo del mar se resigna a su soledad real e inicia una búsqueda de lo que sería su origen fundamental (en un empeño inducido más allá de la memoria oficial de la superficie), recomponiendo restos-objetos que caen de los barcos que cruzan el Mar Mediterráneo. (Anunciação, 2015, p. 2)[8]

En las tres sinopsis de las obras, encontramos la guerra en diferentes situaciones temporales. La posibilidad de guerra (en *Namíbia, não!*), la presencia de la guerra (en *A mulher do fundo do mar*) y la pausa-interrupción de la guerra situada en el pasado inmediato (en *O campo de batalha*). La situación de guerra se constituye dentro de una relación de fuerzas que establece el poder en el sentido de Foucault, cuando reflexiona sobre el poder político:

> […] Las relaciones de poder, tal como funcionan en una sociedad como la nuestra, tienen esencialmente por punto de anclaje cierta relación de fuerza establecida en un momento dado, históricamente identificable, en la guerra y por la guerra. Y si bien es cierto que el poder político detiene la guerra, hace reinar o intenta hacer reinar una paz en la sociedad civil, no lo hace en absoluto para neutralizar los efectos de aquélla o el desequilibrio que se manifestó en su batalla final. En esta hipótesis, el papel del poder político sería reinscribir perpetuamente esa relación de fuerza, por medio de una especie de guerra silenciosa […]. (Foucault, 2001, p. 29)

Comparando esta cita con el ensayo de Mbembe, podemos deducir la posibilidad de que la guerra como institución sea el estado primario del

8 Essa narrativa dramática participa o confinamento solitário de uma ex refugiada da Guerra da Syria que após cair de um dos botes que cruzam em fuga os mares mediterrâneos, liricamente mora na zona abissal onde articula pensamentos sobre a contemporaneidade ao mesmo tempo em que reconstrói suas memórias de guerra. O texto ficcional faz uso de espaços vazios os quais a história oficial não registra ou atinge, e trata das memórias subterrâneas metaforizadas pelas evasivas ações subaquáticas da personagem principal que articula-se na função de fiscalizar memórias. Ao longo desta narrativa, surge uma co protagonista: a mulher-espelho. A mulher-espelho surge como um falso "outro ser", que leva nossa personagem principal a acreditar numa improvável "não-solidão", onde o reflexo (da mulher-espelho) estimula uma reflexão ideológica e autocrítica, disfarçada de considerações sobre "a outra". Após a traumática descoberta de que a mulher-espelho na verdade é "si própria", a mulher do fundo mar resigna-se na sua real solidão e inicia uma busca do que seria a sua origem fundamental (em um esforço induzido para além da memória oficial da superfície), através da junção de resquícios-objetos que caem de navios que cruzam o mar mediterrâneo (Anunciação, 2015, p. 2).

organismo social y que el poder político anestesie perpetuamente este estado de guerra mediante el control de las relaciones de fuerza. La paz en la época contemporánea sería una pausa bélica, un estado de excepción en una organización social que, por su constitución, está en permanente conflicto bélico. Esta reflexión dialoga directamente con las afirmaciones de una de las obras, *O campo de batalha*, en los siguientes términos:

> *En el cielo, una tormenta eléctrica y un fuerte relámpago iluminan la noche en el frente de esta guerra estancada. Tras un segundo trueno, una lluvia de pétalos blancos empieza a caer fantásticamente del cielo sobre los dos soldados enemigos que luchan ferozmente en el suelo terroso y seco del campo de batalla. Insistentemente suena la sirena. Entonces resuena con urgencia la voz de la guerra.*
>
> VOZ DE LA GUERRA: ¡No se abracen! ¡Detengan el contacto físico! ¡Respeten el momento de interrupción! ¡No insistan en la lucha! ¡Tenemos que simular una paz! ¡No tenemos más municiones por aquí! ¡Se acabó todo! ¡Ustedes están rompiendo una convención internacional de guerra! Por favor, ¡mantengan la paz en la guerra! (Anunciação, 2014, pp. 76-77)[9]

La Voz de la Guerra en esta narrativa de ficción emerge como una expresión del poder político que regula las relaciones intersubjetivas. En "Necropolitics", Mbembe (2003) infiere que la guerra (silenciosa o no) es un modo de alcanzar la soberanía, entendida como "una forma de ejercer el derecho a matar" (p. 12). En este pasaje, consolida la matriz de conceptualización del significante necropolítico, acentuando su significado gerencial e imbricándolo con el aspecto mortífero de la guerra latente y políticamente controlada. Sin olvidar que articulamos un concepto recuperado de Foucault, el de guerra naturalizada, cuando trasponemos estos dos aspectos (el poder político y la guerra) a una dramaturgia basada en hechos históricos contemporáneos –en el sentido de Paul Ricoeur

9 *No céu, uma trovoada e um forte raio iluminam a noite no front desta guerra estagnada. Após uma segunda trovoada, fantasticamente começa a cair do céu uma chuva de pétalas brancas sobre os dois soldados inimigos que lutam ferozmente no chão terroso e seco do campo de batalha. Insistentemente a sirene toca. Logo em seguida, a voz da guerra ecoa em urgência.*
VOZ DA GUERRA: Não se abracem! Parem com esses contatos físicos! Respeitem o momento interruptório! Não insistam em combates! Precisamos simular uma paz! Não temos mais nada de munição por aqui! Acabou tudo! Vocês estão infringindo uma convenção internacional de guerra! Por favor, mantenham a paz na guerra! (Anunciação, 2014, p. 76-77).

(2009) cuando se refiere a los posibles entrecruzamientos entre historia y ficción (pp. 901-917), como es el caso de las tres obras dramáticas mencionadas en este artículo–, surge la posibilidad de revelar a través de una poética (una clase especial de episteme) alguna mortificación que las narrativas históricas suelen disimular o legitimar políticamente. Las obras permiten entonces hacer visibles fuerzas políticas que en la realidad histórica pasan inadvertidas a modo de legitimación de posibles muertes. En *Namíbia, não!*, el personaje de André se refiere a una situación en que esa posibilidad de muerte afecta a la población de un continente:

> ANDRÉ: Vos decís que África no le interesa a nadie, pero vos formás parte de ese grupo de gente, en la medida en que volver allá es un absurdo, ¡una locura! Cuando, en el fondo, debería ser una oportunidad para vos de aportar tu granito de arena a ese continente.
>
> ANTÔNIO: ¿Mi parte? ¿Cómo que mi parte? […]
>
> ANDRÉ: […] ¿Por qué no vas y aplicás tus dotes diplomáticas, tu inteligencia? ¿Sabías que hoy en día solo en África la gente se muere de Sida? Hay medicamentos muy avanzados que controlan el VIH en el cuerpo humano, impidiendo el desarrollo de enfermedades. Hoy en día casi nadie muere de VIH. Solo allí, en África. ¿Por qué no llevan allá esos medicamentos? ¿Por qué no organizás una movilización para que eso ocurra, Antônio? (Anunciação, 2012, pp. 54-55)[10]

La dramaturgia basada en la necronarrativa sitúa al dramaturgo-autor en una posición de soberanía en la creación ficcional del ordenamiento de los hechos. Sin embargo, este dramaturgo está guiado por referentes sociopolíticos que constituyen el objeto de la narración. Quizás en este punto podamos pensar en una soberanía en segundo grado, pero con potencia de subversión.

10 ANDRÉ: Você disse que ninguém se interessa pela África. Você faz parte desse grupo de pessoas, na medida em que voltar para lá significa um absurdo, uma insanidade! Quando, no fundo, deveria ser uma oportunidade pra você fazer a sua parte por aquele continente.
ANTÔNIO: Minha parte? Como assim, minha parte? […]
ANDRÉ: […] Por que você não vai lá aplicar seus conhecimentos diplomáticos? Sua inteligência? Você sabia que hoje em dia só se morre de Aids na África? Existem remédios avançadíssimos que controlam o HIV no corpo humano, evitando o desenvolvimento de doenças. Hoje em dia quase ninguém morre por causa do vírus HIV. Somente lá, na África! Por que não levam esses medicamentos pra lá, gente? Por que você, Antônio, não faz uma mobilização pra que isso aconteça? (Anunciação, 2012, p. 54-55)

Mbembe (2003) retoma el concepto de biopoder en términos foucaultianos:

> En la formulación de Foucault, el biopoder parece funcionar dividiendo a las personas entre las que deben vivir y las que deben morir. Al operar sobre la base de una división entre los vivos y los muertos, dicho poder se define a sí mismo en relación con un campo biológico, del que toma el control y en el que se inviste. (pp. 16-17)

Pero la necronarrativa adquiere la fuerza de la subversión cuando, por ejemplo, *A mulher do fundo do mar* transgrede ese biopoder, que se afirma a sí mismo a través del control sobre los límites biológicos, al permitir ficcionalmente la vida de la protagonista en el fondo de las aguas del Mediterráneo, a pesar de que ha sido arrojada de un barco de refugiados. Del mismo modo, en *O campo de batalha*, los personajes Soldado 1 y Soldado 2 siguen dialogando a pesar de tener sus cuerpos desmembrados por las bombas de guerra.

Por otro lado, Mbembe (2003) incorpora en su ensayo sobre la necropolítica el tratamiento de fenómenos como el racismo:

> [...] En términos de Foucault, el racismo es ante todo una tecnología destinada a permitir el ejercicio del biopoder, ese "viejo poder soberano del derecho de muerte". En la economía del biopoder, la función del racismo es regular la distribución de la muerte y hacer posibles las funciones asesinas del Estado. Es, dice él, "la condición que hace aceptable dar muerte"[11]. (p. 17)

A partir de ese extracto, pueden pensarse hechos históricos vinculados con el racismo como parte de la necropolítica o el necropoder. Entre esos hechos se encuentra la utilización de las técnicas de Lombroso[12] por parte de las fuerzas policiales modernas y contemporáneas, y también las

11 [N del T: en el texto de Mbembe, las citas provienen de *Defender la sociedad*: Foucault, 2001, pp. 234 y 231, respectivamente].

12 Procedimientos técnicos de la criminología moderna para el reconocimiento de criminales desarrollados por el italiano Cesare Lombroso.

estadísticas de mortalidad de la juventud negra en Brasil. Esos aspectos también se incorporan en la necronarrativa de *Namíbia, não!*:

> SOCIÓLOGA (*off*, *megáfono*): Será mejor que se entreguen. ¡Porque ha salido una nueva medida provisional! Déjenme que la encuentre. (*Para sí misma*.) ¡Qué lío mi carpeta! ¡Hay tantas medidas también! Cada una hora sale una. (*A sus primos*.) ¡Acá! La encontré. Miren cómo está redactada: "En caso de que el ciudadano de melanina acentuada ya haya sido llevado a la comisaría especializada, haya pasado por el sociólogo de guardia (en este caso yo misma) y después haya huido de la vigilancia policial, este ciudadano será considerado un marginal delincuente y peligroso para la sociedad, pudiendo incluso ser apresado en su propio domicilio, sin tener en cuenta el artículo 150 del Código Penal, y con la posibilidad y el legítimo derecho a la muerte si se resiste a ser llevado a prisión. (*Irónica.*) ¡Creo que esto es para vos, André![13] (Anunciação, 2012, p. 84)

Los elementos que acercan los escritos dramatúrgicos aquí mencionados al concepto de necropolítica se basan en la constitución narrativa del derecho a matar, otorgado legalmente al Estado (o a los Estados):

> Según Foucault, el Estado nazi fue el ejemplo más completo de un Estado que ejerce el derecho a matar. […] Por extrapolación biológica sobre el tema del enemigo político, al organizar la guerra contra sus adversarios y, al mismo tiempo, exponer a sus propios ciudadanos a la guerra, se considera que el Estado nazi abrió el camino a una formidable consolidación del derecho a matar […]. […] La percepción de la existencia del Otro como un atentado contra mi vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial para la vida y la seguridad –esto, sugiero yo– es uno de los muchos imaginarios de

13 SOCIÓLOGA (*off*) (megafone) - Melhor vocês se entregarem. Pois saiu mais uma nova Medida Provisória! Deixa eu pegar aqui! (pra si mesma) Que confusão essa minha pasta… também são tantas Medidas! Cada hora sai uma… (para os primos) Aqui! Achei!. Reparem como está redigida: "Caso o cidadão de melanina acentuada já tenha sido recolhido para a delegacia especializada, passado pela socióloga de plantão… no caso eu mesma, e logo depois tenha fugido da vigilância policial, esse cidadão será considerado um marginal delinquente e perigoso à sociedade, podendo então ser recolhido até mesmo na própria residência independente do artigo 150 do Código Penal… e com possibilidade e direito legítimo de morte caso resista ao recolhimento (irônica) Acho que essa é pra você, André! (Anunciação, 2012, p. 84).

> soberanía característicos tanto de la modernidad temprana como de la tardía. (Mbembe, 2003, pp. 17-18)

Mbembe sugiere que las tecnologías mortíferas del Estado nazi fomentaron una industrialización de la muerte, con ejecuciones en serie, en correlación directa con los métodos de guillotina de la Francia de la Revolución burguesa:

> Tomando perspectiva histórica, varios analistas han argumentado que las premisas materiales del exterminio nazi se encuentran, por un lado, en el imperialismo colonial y, por otro, en la serialización de los mecanismos técnicos para dar muerte a las personas, mecanismos desarrollados entre la Revolución Industrial y la Primera Guerra Mundial. (p. 18)

En la política contemporánea podemos identificar varios tópicos que legitiman el derecho a matar: la guerra contra el terrorismo, la guerra contra el crimen y la guerra contra las drogas. Esos tópicos tienden a justificar acciones que legalizan actos de necrosis en narrativas cotidianas, y pueden funcionar como impulsos creativos de narrativas de ficción: las necronarrativas. El largometraje-documental estadounidense *Enmienda XIII* (2016)[14], por ejemplo, investiga las motivaciones detrás de la construcción narrativa del enemigo público, como modo para justificar una necropolítica operativa y promover una soberanía imaginaria. Mbembe infiere que los críticos contemporáneos refutan la idea de que la racionalidad de la vida implique la muerte del otro, o que la soberanía deba legitimarse a través de la voluntad y la capacidad de matar para vivir. Es un lugar común que muchas de las contranarrativas sociales y políticas tienen como vehículo de comunicación las narrativas de ficción. El cine, el teatro y la literatura, así como el material audiovisual de ciertos segmentos televisivos y plataformas digitales, construyen contranarrativas que pueden dialogar de manera opositora y reveladora con las necropolíticas que tienen al cuerpo biológico del otro como objetivo y solución final.

14 Este filme documental, producido en los Estados Unidos con dirección de Ava Du Verney, quien además fue responsable del guion junto a Spencer Averick, aborda centralmente el sistema carcelario norteamericano relacionándolo directamente con cuestiones de racialización. El título original es *13th*.

Mbembe recupera también el uso de la palabra "ocupación" como artificio de producción de colonialidad:

> La propia *ocupación colonial* consistía en apoderarse, delimitar y afirmar el control sobre un área geográfica física, en escribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. La escritura de nuevas relaciones espaciales (territorialización) era, en última instancia, equivalente a la producción de fronteras y jerarquías, zonas y enclaves: la subversión de los regímenes de propiedad existentes; la clasificación de las personas según diferentes categorías; la extracción de recursos; y, por último, la fabricación de una gran reserva de imaginarios culturales. (pp. 25-26)

A continuación, Mbembe recuerda que "Frantz Fanon describe la espacialización de la ocupación colonial en términos vívidos. Para él, la ocupación colonial implica en primer lugar y ante todo una división del espacio en compartimentos" (p. 26). Y luego cita el siguiente pasaje de *Los condenados de la Tierra* para explicar el modo en que opera el necropoder:

> La ciudad del colonizado […] es un lugar de mala fama, poblado por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras. La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas […]. (Fanon, 2007, p. 34)

El ensayo "Necropolitics" nos induce a pensar que Achille Mbembe no es un pensador de África sino un pensador desde África, porque sus reflexiones van más allá de los asuntos africanos y afectan a cuestiones geopolíticas globales. Estas pueden transponerse a la dramaturgia. Por ejemplo, Mbembe (2003) enumera varios procedimientos-acción de la política de la muerte que satisfacen las necesidades de la acción dramática, destaca en las llamadas "guerras contemporáneas" aspectos que pueden tenerse en cuenta para imaginar espacios de guerra, describe consecuencias de las políticas de muerte instituidas por los Estados en la vida cotidiana; y todo eso nos permite imaginar (como contrapartida) personajes llenos de deseos y objetivos, impulsados por el deseo de

libertad. En las obras que comenta este artículo, los agentes ficticios en la arena dramática donde tiene lugar la confrontación dialógica son necesariamente los resultados directos de un intento de escapar de una política de muerte. Los personajes André y Antônio (*Namíbia, não!*) tienen subjetividades que se movilizan en busca de una solución como forma de resistencia ante una medida del gobierno brasileño que institucionaliza un proceso de exclusión y mortificación social. Aunque posean diferentes capas emocionales y virtudes, tienen idénticos superobjetivos: sobrevivir a las consecuencias de una determinación legal del Estado. Para la elaboración de dramaturgia, se eligió mostrar a los personajes que son instalados en el lugar de posibles víctimas por las acciones de un personaje verdugo que, en cambio, está ausente de la acción dramática, pero cuya presencia se sugiere en la trama de forma retórica. El agente inductor de la muerte aparece a través de un dispositivo que es el resultado de su acción: el discurso de la ley.

En este sentido, Mbembe (2003) presenta reflexiones muy útiles para pensar una poética necronarrativa, especialmente en cuanto al impulso de los personajes de ficción: la lógica del martirio y la lógica del superviviente. En relación con esta última, dice:

> […] El superviviente es aquel que, habiendo estado en camino a la muerte, sabiendo de muchas muertes y estando en medio de los caídos, sigue vivo. O, más exactamente, el superviviente es el que se ha enfrentado a toda una jauría de enemigos y ha conseguido no solo escapar con vida, sino matar a sus atacantes. (p. 36)

Aquí vemos un impulso de la voluntad que, mediado por el deseo de libertad, dibuja el camino del personaje cuya tragicidad no coincide con el inventario del héroe aristotélico, que pierde necesariamente en el ámbito de las acciones, aunque gane subjetivamente. Siguiendo a Mbembe, el superviviente sería el que gana en el mundo de la acción dramática. A la mujer de Siria, por ejemplo, aunque muera objetivamente al caer del barco de refugiados, la dramaturgia le otorga una supervivencia literaria (ficticia). Además, teniendo en cuenta el hecho de que se arrojó al mar en defensa de sus tres hijos pequeños, se dan a la vez la lógica del superviviente y la

del martirio, aunque no exactamente en el sentido en que lo desarrolla Mbembe (2003):

> La lógica del martirio sigue otras líneas. Está personificada por la figura del "hombre bomba" [...] El "hombre bomba" no lleva uniforme de soldado ordinario ni exhibe un arma. El candidato al martirio persigue sus metas [...]. En este sentido, es significativo el lugar donde se tiende la emboscada: la parada de autobús, el café, la discoteca, el mercado, el puesto de control, la carretera –en resumen, los espacios de la vida cotidiana–. [...] El candidato al martirio transforma su cuerpo en una máscara que oculta el arma que pronto será detonada [...] El homicidio y el suicidio se realizan en el mismo acto. (p. 36)

Además de pensar en la invisibilidad de diversos segmentos sociales subyugados por la administración pública (en todo el mundo), la invisibilidad se convierte en un arma en la medida en que el arma del "hombre bomba" no es visible. El arma es invisibilizada por su propio cuerpo. Transportando esta afirmación al campo poético de la necronarrativa de ficción, podemos pensar y tratar de revertir ese acto social de invisibilización. Visibilizar una problemática es como apuntar un arma poética a la propia lógica de la exclusión.

La lógica del martirio funciona como herramienta de construcción del carácter en una de las tres obras dramáticas analizadas en este artículo. En *O campo de batalha*, ambos personajes, el Soldado 1 y el Soldado 2, tienen sus contenidos subjetivos moldeados por la lógica del martirio en la medida en que la arbitrariedad de elegir estar en una batalla con uniforme oficial es automortificante. Esto se intensifica si consideramos que las posibilidades y la lógica de la supervivencia se alteran en la guerra, ya que los derechos subjetivos se suspenden oficialmente en nombre de un Estado.

Conclusión

Las obras descritas en este artículo resultan de la construcción de acciones dramáticas a partir de los conceptos de necropoder y necropolítica acuñados por el filósofo camerunés Achille Mbembe. Las

razones que afectan a los personajes o movilizan sus acciones se entrelazan en las obras con un determinado contexto sociopolítico que implica un juego de fuerzas sociales en torno de la muerte y la vida. Ese juego se ve intervenido en la narrativa ficcional por un impulso de libertad que moviliza la voluntad de los personajes, incitando su compromiso con la acción ante una situación dramática conflictiva establecida por el dramaturgo. Sugiero denominar a estas creaciones "necronarrativa teatral".

Referencias

Anunciação, A. (2012). *Namíbia, não!.* Edufba.

Anunciação, A. (2014). *O campo de batalha: A fantástica história de interrupção de uma guerra bem-sucedida.* . [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor.

Anunciação, A. (2015). *A mulher do fundo do mar: Versão Guerra da Syria.* [Obra dramática en archivo de Word]. Copia en posesión del autor

Dort, B. (1977). *O teatro e sua realidade.* (Trad. F. Peixoto). Perspectiva.

Fanon, F. (2007). *Los condenados de la Tierra*. (Prefacio J. P. Sartre. Epílogo G. Chaliand. Trad. J. Campos). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1961).

Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976).* (Ed. M. Bertani y A. Fontana bajo la dirección de F. Ewald y A. Fontana, 1.ª reimp.). Fondo de Cultura Económica.

Martins, L. M. (1995). *A cena em sombras.* Perspectiva.

Mbembe, A. (2003, diciembre). Necropolitics. *Public Culture, 15*(1), 11–40. https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11

Mbembe, A. (2016, diciembre). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, (32), 123-151. https://doi.org/10.60001/ae.n32.p122%20-%20151

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado.* (Trad. A. Neira, 9.ª reimp.). Siglo XXI.

Entrevistas

Boletín GEC (2024), enero-junio, núm. 33, págs. 283-292.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Entrevista al director teatral Víctor Arrojo sobre el montaje de *Los establos de Su Majestad*

An interview with the theatre director Víctor Arrojo about the staging of Los establos de Su Majestad

Luis Emilio Abraham
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Resumen

Víctor Arrojo, un reconocido director teatral y profesor mendocino que dirige el Grupo Cajamarca desde hace cuarenta años, ganó en 2023 un concurso del Teatro Nacional Cervantes con un proyecto para montar *Los establos de Su Majestad* de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez hijo, partiendo de la adaptación realizada por Sonnia De Monte en 2010. Esta entrevista fue realizada en mayo de 2024 y se concentra en el proceso creativo de Arrojo anterior al estreno, sobre todo en temas relativos a su dramaturgia de dirección, su poética de la puesta en escena y su trabajo con actrices y actores.

Palabras clave: teatro de Mendoza, dirección teatral, dramaturgia de dirección, proceso creativo, Víctor Arrojo

Abstract

Víctor Arrojo, a renowned theatre director and teacher from Mendoza who has directed Grupo Cajamarca for the past forty years, won a competition at Teatro Nacional Cervantes in 2023 with a project to stage *Los establos de Su Majestad*, by Fernando Lorenzo and Alberto Rodríguez hijo, adapted by Sonnia De Monte in 2010. This interview was conducted in May 2024 and focuses on Arrojo's creative process prior to the premiere, especially on issues related to his directorial dramaturgy, his poetics of staging and his work with actresses and actors.

Keywords: theatre in Mendoza, theatre direction, directing dramaturgy, creative process, Víctor Arrojo

Distribuido en acceso abierto: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional

Víctor Arrojo es un reconocido actor y director teatral mendocino. Desde 1984 dirige el Grupo Cajamarca con el que ha estrenado una treintena de obras de autores argentinos y extranjeros, y ha obtenido numerosos premios. Se ha dedicado a la docencia como profesor titular de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y dictando además numerosos talleres de actuación y dirección, muchos de ellos fuera de Mendoza: en Corrientes, Córdoba, San Juan, La Pampa, San Luis, Neuquén, La Rioja, Río Negro, Chile y Colombia. Ha publicado el libro *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena* en la Editorial del Instituto Nacional del Teatro (Arrojo, 2015) y diversas contribuciones en revistas especializadas.

En 2023 ganó la convocatoria del TNC Federal con un proyecto de montaje de *Los establos de Su Majestad*, obra que el dramaturgo mendocino Fernando Lorenzo publicó por primera vez en 1963 en colaboración con Alberto Rodríguez (hijo). Durante la preparación, Arrojo trabajó con una adaptación que había realizado la dramaturga Sonnia De Monte para un reestreno de la obra en 2010. La versión de Arrojo se estrenó en setiembre de 2023 en el Teatro Independencia de Mendoza, generó muy buenas repercuciones en el público y provocó la aparición de numerosas críticas, algunas de las cuales pueden consultarse en el sitio web del Teatro Cervantes (*Los establos de Su Majestad*, s.f.). Esta entrevista, que se realizó en mayo de 2024 con modalidad de cuestionario escrito, se centra en el proceso creativo anterior al estreno.

Luis Emilio Abraham (LEA): *¿Cuándo surgió el proyecto de montar* Los establos de Su Majestad*? ¿Es una vieja idea que recuperaste o surgió en este momento que vive la Argentina? ¿Cuánto tuvieron que ver las características de la convocatoria del Teatro Nacional Cervantes en tu decisión?*

Víctor Arrojo (VA): La idea de postular al programa que el Cervantes produce en el país era una aspiración profesional. Si bien había realizado producciones en ámbitos oficiales como la Comedia Municipal de Mendoza, el teatro Alberdi de Tucumán y el Teatro Independencia, ninguna de esas instancias tuvo la envergadura de producción y proyección de este programa. Era un desafío y una experiencia que deseaba realizar. Creo que mi carrera estaba a la medida de ese proyecto y que era justo postular. Creo en la necesidad y justicia de este tipo de programas federales apoyados por instituciones y presupuestos nacionales. Este fue el impulso, luego había que encontrar un material que sostuviera un proyecto competitivo (el concurso es nacional) y que obviamente resonara en mis pulsiones artísticas y políticas. En esa búsqueda, recuperé una experiencia previa, dado que la versión original de *Los establos de Su Majestad*, fue uno de mis primeros proyectos de producción en la cátedra de Práctica Escénica 3 de la carrera de Arte Dramático de la FAD-UNCUYO en el año 1994. Después había visto el montaje de 2010 con la versión de Sonnia De Monte. Decidí trabajar a partir de esa versión.

LEA: *Viendo la obra con cierta distancia, como proyecto relativamente concluido a pesar de que sigue representándose, ¿qué significó este emprendimiento en tu trayectoria? ¿Qué tendencias tuyas como director, qué experiencias tuyas del pasado resultaron importantes? ¿Y qué nuevo desafío implicó la obra?*

VA: Representó un desafío cumplido y con la satisfacción de haber logrado un montaje que, en términos artísticos, representa mi perspectiva actual sobre la teatralidad, además un proceso humano excelente y con muy alta eficacia en la dinámica de producción. Reafirmé conceptos y procedimientos ligados al rol de director, a la dialéctica que se genera entre los roles en función de los modelos de producción. En estas grandes producciones es necesaria una política de preproducción. Este modelo que proponen los grandes teatros está más vinculado con mecanismos similares a la producción de la Fiesta de la Vendimia, y se diferencia notablemente de los modelos de autogestión.

En relación a mi poética, creo que en la preproducción, en la creación de la mirada sobre el material, pude aplicar los procedimientos y axiomas sobre los que estoy investigando y produciendo en los últimos años. El centro de la creación es la exploración y desarrollo de "acontecimientos" desde el cuerpo, el espacio y la materialidad que opera en la escena, jerarquizando lo que sucede, lo que acontece por sobre la idea y los conceptos, que en este tipo de obra es muy potente.

LEA: *Para el montaje hiciste un trabajo bastante intenso de adaptación del texto. En el diálogo posterior a la función que vi, dijiste que en ese proceso tuviste en mente objetivos como acentuar la tendencia a la condensación que ya estaba presente en la versión de Sonnia De Monte, sustituir parte de los procedimientos narrativos que abundan en el texto original por acción dramática, favorecer la dimensión lúdica del espectáculo… Me gustaría que amplíes un poco lo que implicó el proceso creativo sobre el texto. Por ejemplo: ¿qué problemas de escritura se te plantearon?, ¿por qué tomaste ciertas decisiones y abandonaste otras?, ¿qué emociones sentías?, ¿sobre qué objetos las sentías?, ¿cómo influyeron tus emociones en las decisiones?*

VA: No identifico problemas en ese trabajo con el texto, sino zonas de creación para mi proyecto, que trabaja con el texto, no para el texto. La dirección contemporánea contiene como procedimiento general la realización de dramaturgia. En este proceso mi dramaturgia se concentraba en lograr una redefinición de los personajes. Un trabajo importante fue intentar transformar el discurso en un planteo más coral, varios personajes crecieron en discurso en relación al texto base, donde no están tan desarrollados; y al liberarlos y prestar atención a lo coral fueron encontrando mayor peso, aportando a la perspectiva ideológica de la obra. Dama Clotilde y doña Margarita en mi dramaturgia crecen y operan con mucho peso.

Dentro de los tópicos más complejos de la obra estaba la relación del comandante con la tierra. Creo que logramos aclarar más esa relación.

También trabajé sobre recursos de intertextualidad incorporando fugas dentro del texto base. Así incorporé textos de Shakespeare y

recuperé elementos de otras obras muy distantes: el diálogo entre la hacendada y el monseñor, por ejemplo, está inspirado en un diálogo de Sanchis Sinisterra.

En la dramaturgia recuerdo como significativo el atrevimiento de traducción de lenguajes y el refuerzo de situaciones a través de núcleos dramatúrgicos coreográficos. Este recurso no está presente en el texto dramático, es parte de una dramaturgia de dirección y tienen en el texto espectacular un peso muy significativo.

En cuanto a traducciones de recursos también creo interesante resaltar la eliminación del monólogo de dios que está en el original. Yo decidí eliminarlo y recuperar solo de ese largo monólogo un par de metáforas que condensan mi visión de la obra: "los hijos del cuero"; "la alta carnesía", "la pequeña carnesía" y "aquellos que pelearemos por los huesos"; "la estancia será el país". Con esas imágenes y conceptos construí la canción inicial y final del espectáculo que opera como prólogo y epílogo de la peripecia dramática.

En cuanto a las decisiones, las tomaba, como siempre, en función de potenciar la teatralidad. Mi primera responsabilidad, como plantea Javier Daulte, no es con el tema ni los personajes. Es con el teatro y con el público, claro, que es el que permite el acontecimiento mientras se siente atraído e inquietado por una expectativa. También trato de respetar mi percepción sobre el espectáculo: mi curva de atención debe estar alta respecto al material escénico. Abandono lo que me aburre o me resulta formal o mera información. Este es un punto complejo porque la pieza se apoya, más allá de su ficcionalización, en revisar datos reales del referente histórico que la sostiene: la Conquista del Desierto.

Lo que sentía en el proceso a nivel emocional no es mi punto más elaborado. Sí tengo una base de ansiedad en mi personalidad que domina mi vida y por ende mi trabajo, pero en relación al proceso sentí mucha responsabilidad conmigo mismo y con los compañeros. Tenía una gran carga de expectativa. Mi cuerpo, cerca del estreno, dio respuesta al *stress* y tuve que reponerme de un ataque de divertículos.

Es imposible no sentir angustia por no poder prever la recepción y, en este caso, el montaje tiene varios atrevimientos de lenguaje escénico que lo ponían en una zona de riesgo, no es un tipo de teatro hegemónico que permite cierta previsibilidad de la recepción. Lo que más ansiedad me producía era el resultado de la recepción. Había una zona de intertextualidad de la obra, al vincular el atentado del TNT del 73 con la Conquista del Desierto, que me inquietaba, porque hasta no llevarla a la representación, no podía evaluar qué podía suceder.

La ansiedad ya es constitutiva de mi personalidad. No influye, sino que es parte. Creo que sí logré por momentos un control en la etapa de preproducción de la puesta: dejar abiertas decisiones que solo podrían cerrarse en el contacto con los cuerpos de los actuantes, las materialidades. Y el trabajo de escucha de los otros lenguajes escénicos.

Hay que recordar que este modelo de producción solo permite dos meses de trabajo con los actores. Es decir, hay que poder llegar a cumplir con los plazos, por eso la creación en gabinete es tan determinante. Acá juega un rol importante el oficio adquirido y la formación técnica.

LEA: *Las recepciones de los estudiantes con los que asistí a la obra fueron sumamente entusiastas. Como tarea, tenían que irse a un bar a sostener la típica charla después del teatro, pero en este caso debían grabarla y entregármela. Se involucraron mucho con la crítica social que propone el espectáculo, que además les generó curiosidad histórica. Pero quisiera concentrarme en otro aspecto que destacaron: el desempeño de actores y actrices. En general las emociones que expresaron tenían más que ver con los actores y las actrices que con los personajes: admiración, entusiasmo, diversión y hasta compasión o preocupación en algún momento de la obra que parecía exigir mucho esfuerzo físico. Hubo excepciones. Pero en general las reacciones emotivas de estos espectadores y estas espectadoras fueron más movilizadas por el trabajo actoral. Creo que es un tipo de respuesta lógica ante las características de la historia y ante la poética de actuación. Cada actor tiene una impronta personal, pero a mi entender*

hay una poética compartida: distancia burlesca e irónica en relación con los personajes, como es natural en el género. Aparte de comentar lo que quieras en relación con lo que te digo, quisiera que me cuentes un poco sobre el proceso con los actores, como contrapartida a esta reflexión sobre los procesos de espectadores y espectadoras.

VA: Para este nivel de profesionales, el montaje no implicó un esfuerzo físico significativo. Es más, en un par de ocasiones, realizaron dos funciones pegadas, casi sin descanso. Es notable. Cuando el discurso y los recursos son comprendidos y el actuante está sabiendo los porqué y para qué de la obra y del proyecto global, sobre todo en este caso en que además había reconocimiento económico, todo fluye muy bien. Se generan las condiciones ideales para que la energía y los cuerpos fluyan. El desgaste de energía era importante, pero nunca superó niveles que no fueran bien habitados por los actores. Llegamos a la función estreno con un nivel de conocimiento de la escena y de la puesta óptimo, desde una semana antes. Esto es magnífico y uno de mis mayores orgullos.

Como ya dije, el trabajo de preproducción fue intenso y de varios meses, para llegar al acotado tiempo de ensayo con la mayor cantidad de propuestas elaboradas y lo más ajustadas posible. En el primer ensayo, ya estábamos trabajando con el 70% de la escenografita y con el vestuario. Más lento fue el proceso de la música, ya que se había avanzado en bases y climas, pero había que coordinar con el ritmo de la escena y los climas de la actuación. Eso implicaba un tiempo importante de los ensayos. Es importante recordar que lo audiovisual no fue concebido por mí como complemento, sino como parte estructural del texto espectacular. En ningún momento dejan de estar presentes esos lenguajes.

Los actores llegaron con su texto base aprendido y, al comenzar, fuimos explorarando desde los cuerpos y el dispositivo los ajustes necesarios. En varias escenas tomaba registro de problemas de dramaturgia, acordábamos opciones y yo llevaba al próximo ensayo la propuesta depurada, y volvíamos a ponerla en acción. El elenco tiene

una gran capacidad técnica y expresiva, autonomía y eficacia y, sobre todo, muy claro su rol. Estas características fueron buscadas para la selección y la convocatoria. Por suerte no me equivoqué. Todo lo contrario: superaban mis expectativas, eran máquinas de facilitar y resolver, de adecuar lo propio a lo general sin quedar atrapados en egoísmos y soberbia. Se sacaron e incorporaron texto y marcaciones hasta bien avanzado el proceso.

Es importante señalar que todo el elenco tiene experiencia en este tipo de poéticas de la representación de carácter más lúdico y físico. Ese perfil ya lo había definido para la convocatoria.

LEA: *Tendemos a pensar que la actuación distanciada e irónica implica más bien ausencia de emociones en la medida en que surge de un trabajo intectual. Por eso los actores no parecen empatizar con los personajes. Pero esto es pura suposición de quienes miramos. Quisiera realmente saber como se vivió en este caso concreto el proceso de ensayo con este tipo de poética de actuación. ¿La distancia implica ausencia de emociones o surge de emociones distanciadoras, emociones de rechazo hacia los personajes? ¿Hubo un trabajo deliberado con estos aspectos durante el proceso de ensayo? ¿Surgieron de modo imprevisto? ¿Los actores te contaron algo concreto sobre sus estados y procesos emocionales, alguna experiencia que puedas compartir?*

VA: Yo hace décadas que no trabajo desde las emociones como centro o punto de llegada. Creo en una actuación técnica que provoca en el actor y en la puesta una organicidad que transmite verdad. Relaciono la actuación con una idea de teatro como juego complejo. Cuanto más complejo es el compromiso con las reglas, más interesante e intenso es el juego, y cada vez deja de parecer un juego y se transforma en un acontecimiento real que opera como realidad paralela a lo cotidiano.

No hablamos ni debatimos sobre “emociones” ni de los personajes ni de los actores. Lo que sí hacemos es jugar a nivel técnico sobre la construcción de estados, que son una construcción externa que se puede leer como emoción. Yo trabajo con el actor sobre lo que pasa

más que sobre lo que opinan o sienten ellos o los personajes. Lo que piensan está en el discurso y lo que sienten será una consecuencia. Es evidente que el tipo de acción, de dispositivo y de dramaturgia no está vinculada a la identificación. Es en ese sentido un tipo de poética escénica "distanciada". Creo que algún actor del equipo opera más desde la construcción de emociones y eso no está ni bien ni mal, son recursos. En este caso fueron eficaces.

Sobre este aspecto emocional nunca hablamos y no surgieron imprevistos, o al menos yo no me enteré. La única emoción que estaba en la superficie durante el proceso y en las funciones fueron la alegría y el agradecimiento con el proyecto. El elenco está compuesto por actores y actrices que tienen como marca principal el oficio y el profesionalismo. Y también había una gran empatía con los aspectos ideológicos del espectáculo. Era para todos significativo estar compartiendo con el público este revisionismo crítico de nuestra historia.

Referencias

Arrojo, V. (2015). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena.* Instituto Nacional del Teatro. https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/El-director-teatral-es-o-se-hace.pdf

Los establos de Su Majestad (s.f.). Teatro Nacional Cervantes. https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/los-establos-de-su-majestad/

Ficha técnica del espectáculo

Los establos de Su Majestad (2023). [Obra de teatro]. Estreno: 7 de setiembre de 2023. Entidades organizadoras y financiadoras: Teatro Nacional Cervantes y Teatro Independencia. Mendoza, Teatro Independencia.

Dramaturgia: F. Lorenzo y A. Rodríguez (hijo) (texto original de 1963), S. De Monte (versión de 2010), V. Arrojo (nueva adaptación sobre la versión de 2010). Dirección: V. Arrojo. Elenco: S. Viggiani, C. Racconto, F. Mancuso, D. Encinas, M. González, P. Díaz. Diseño audiovisual: E. Rodríguez. Producción audiovisual: A. Barrera. Diseño y producción musical: Aballay&Brachetta. Diseño y realización de vestuario: M. Mengarelli. Diseño de iluminación: M. Delgado. Diseño y realización escenográfica: A. Quiroga. Auxiliar en escenografía: E. Hipólito. Asistencia de dirección: D. Maya.

Producción local: S. N. Arrojo. Equipo de producción del TNC Federal: M. Libera, P. Bontas, M. Lavini, F. Sampedro, E. Iturralde. Fotografía: G. Gorrini.

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares: *Boletín GEC* considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (https://www.plagius.com/es).

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: Code of Conduct for Journal Editors y Code of Conduct for Journal Publishers

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons http://www.creativecommons.org.ar/
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto. https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación https://sfdora.org/read/es/
- Ley 26899 Argentina. http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica https://www.helsinki-initiative.org/es

"¿Qué es el acceso abierto?

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. […]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recupero ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Biruté Ciplijauskaité, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élida Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor: Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es
- Que sea publicado en el sitio web oficial de "Boletín GEC", de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese aquí. Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

-Título.
-Título en inglés.
-Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
-Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
-Entre tres y cinco palabras clave.
-Abstract.
-Traducción de las palabras clave.
-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
-Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

Estructura de reseñas

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
-Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

-Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas ("…").
-Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
-Remisiones a la bibliografía:

-Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa "la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)" (1978: 27).
-Si el autor no se menciona en el párrafo, sebe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa "la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)" (Bajtín, 1978: 27).
-El punto se coloca después de la referencia parentética.
-Para omisiones o agregados, usar corchetes: […], [sic], [el autor].
-Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
-Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).

-Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). Título. Subtítulo. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Artículos en libros de varios autores o en actas

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Artículos en revistas impresas y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.
Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716

Artículos en diarios impresos y/o digitales
Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Spregelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais

Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): http://bdigital.uncu.edu.ar/, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) http://repositorios.mincyt.gob.ar/, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y Nº 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.