

**· La violenza nel teatro
· contemporaneo
· Lingue e linguaggi
· a confronto**

a cura di

Paola Bellomi

Carla Francellini

Maria Beatrice Lenzi

Ada Milani

Niccolò Scaffai

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia
Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Michael Jakob, Université de Grenoble-Alpes, Francia
Danilo Manera, Università di Milano, Italia
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Florian Mussgnug, University College London, Regno Unito
Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

La violenza nel teatro contemporaneo

Lingue e linguaggi a confronto

a cura di

Paola Bellomi

Carla Francellini

Maria Beatrice Lenzi

Ada Milani

Niccolò Scaffai

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2023

La violenza nel teatro contemporaneo : lingue e linguaggi a confronto / a cura di Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2023.

(Studi di letterature moderne e comparate ; 3)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221502787>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0277-0 (Print)

ISBN 979-12-215-0278-7 (PDF)

ISBN 979-12-215-0279-4 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0280-0 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Sommario

Introduzione <i>Niccolò Scaffai</i>	7
La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo <i>Paola Bellomi</i>	15
Il teatro di violenze domestiche di Agota Kristof <i>Riccardo Benedettini</i>	31
Teatro e violenza in <i>Moby Dick – Rehearsed</i> di Orson Welles <i>Carla Francellini</i>	41
Odio y venganza en <i>La persistencia</i> de Griselda Gambaro <i>Maria Beatrice Lenzi</i>	59
Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale <i>Ada Milani</i>	73
Codificazione della violenza: l' <i>Elektra</i> di Hugo von Hofmannsthal <i>Linda Puccioni</i>	95
Visioni di Salomè. L'orrore del sogno in un frammento teatrale di Pessoa <i>Andrea Ragusa</i>	107
Performing the «miasma» of Indian Partition. Terror and romance in Howard Brenton's <i>Drawing the Line</i> <i>Elena Spandri</i>	115

Entre la <i>licentia poetica</i> y la psicopatología. ¿Qué haré yo con esta espada? (<i>Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza</i>) de Angélica Liddell en diálogo con Erich Fromm <i>Ewelina Topolska</i>	131
Note Biografiche	143
Indice dei nomi	147

La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo

Paola Bellomi

Abstract: Il teatro spagnolo contemporaneo si è confrontato in maniera sporadica con i conflitti recenti o ancora in corso nell'area mediorientale, ma con esiti estremamente interessanti: palestinesi, israeliani, irakeni, marocchini, siriani sono personaggi che figurano in testi come *El suicidio del ángel* di Aurora Mateos (2007), *Bajo el cielo de Gaza* di Luis Matilla (2015) o *Mare Nostrum, finis somnia vuestra* di Marco Magoa (2016). La violenza è, purtroppo, il filo rosso che lega una produzione altrimenti eterogenea per linguaggio verbale e linguaggio scenico. Il contributo si propone di indagare le modalità espressive attraverso le quali l'oscenità di guerra, conflitti, scontri, sangue, ferite vengono portate in scena.

Si pensamos tan solo en algunas experiencias recientes, como las del teatro del oprimido o del teatro de la crueldad, la relación entre violencia y su representación escénica ha sido una constante en la historia del teatro, tanto a nivel de contenidos (el argumento de la obra está relacionado con la acción violenta) como en la búsqueda de la forma con la cual expresar el tema (uso de la voz, del cuerpo y del gesto, el empleo de las luces, de los sonidos, de los dispositivos, de los objetos escénicos, de la escenografía, etc.). Además de herramienta para la denuncia de situaciones conflictivas, públicas y privadas, de las guerras a las violencias domésticas, el teatro ha sido empleado en variadas ocasiones en los propios escenarios de guerra como 'arma cultural', a través de la cual mostrar al público la violencia que están padeciendo, en un ejercicio de *mise en abyme* que tiene por finalidad la de poner a los espectadores delante de un espejo que permita el despertar de las conciencias. Proponemos un ejemplo reciente de esta tipología de uso del teatro en los escenarios de guerra, sacado de un documental sobre los conflictos en el Oriente Medio y sus consecuencias en la población civil en su día a día; nos estamos refiriendo a la película *Notturmo* dirigida por Gianfranco Rosi (Italia/Alemania/Francia, 2020), en la cual la cámara se limita a mostrar una serie de episodios

Paola Bellomi, University of Siena, Italy, paola.bellomi@unisi.it, 0000-0001-7390-4607

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paola Bellomi, *La violencia obscena, la violencia en escena: los conflictos en el Oriente Medio en el teatro español contemporáneo*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.03, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violencia nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 15-29, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

protagonizados por diferentes personas en lugares cercanos a la línea del frente en Siria, Irak, Kurdistán y Líbano¹. En una secuencia se muestra la preparación, en un hospital psiquiátrico, de la puesta en escena de un texto – escrito por uno de los médicos del centro con la participación de actores-pacientes – que acusa tanto la política nacional como la internacional de las invasiones, las masacres, las bombas; finalmente, la propia participación de enfermos con trastornos mentales da cuerpo y voz a una de las consecuencias de los conflictos armados: la alienación del ser humano. El teatro, aquí, es el ‘arma cultural’ con la cual disparar la verdad (por lo menos la del autor y director de la obra representada) y, al mismo tiempo, es cura para la salud y el bienestar de los pacientes-actores.

Centrándonos en el panorama español, la violencia ha sido y es un elemento que predomina en muchas producciones, a partir de la propia escritura dramática que, como es notorio, se basa en la creación de un ‘conflicto dramático’ desde el cual el argumento y la acción pueden desarrollarse. Dada la extensión casi inabarcable de los infinitos tratamientos que el tema ha recibido en el teatro español, limitaremos el área de estudio a los casos que presentan los siguientes elementos comunes: el dramaturgo o la dramaturga son españoles; el texto ha sido escrito a partir del año dos mil; el argumento trata de la violencia, ya sea la militar, la institucional, de género, metafórica, o de otra forma; finalmente, la ambientación está situada o relacionada con el Oriente Medio. Este último criterio se justifica en la relativa penuria de obras que se han enfrentado con los conflictos en esa zona geográfica, a pesar de las incesantes crisis político-económicas y las nefastas consecuencias que han interesado y siguen interesando esas tierras².

Una parte de este *corpus* de textos reúne una serie de obras que tienen como telón de fondo el enfrentamiento entre israelíes y palestinos, como es el caso del drama *El suicidio del ángel* escrito en 2007 por Aurora Mateos, dramaturga y abogada especializada en derecho internacional, un texto en el cual se desarrollan por lo menos cuatro líneas argumentales relacionadas con la violencia³. En síntesis, se trata de una reescritura de la tragedia de *Romeo y Julieta*, aunque

¹ *Notturmo*, <<https://www.imdb.com/title/tt7945450/>> (01/23).

² Véase P. Bellomi, *El teatro hispánico actual frente al escenario del conflicto árabe-israelí*, «Orillas», 8, 2019, pp. 613-623. Para elaborar estas páginas nos basamos, en particular, en las reflexiones de Hannah Arendt y Michel Foucault a propósito del concepto de ‘violencia’ y de las herramientas de análisis proporcionadas por Hans-Thies Lehmann, Marco De Marinis, Anne Ubersfeld y José Luis Alonso de Santos; finalmente, para un acercamiento histórico a las relaciones entre España y Oriente Medio, nos fundamos en los estudios de Isidro González García y Danielle Rozenberg. H. Arendt, *Sobre la violencia*, Alianza, Madrid 2006; M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Buenos Aires 2002; J. L. Alonso de Santos, *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia, Madrid 2012; M. De Marinis, *Semiótica del teatro: l’analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1992; H.-T. Lehmann, *Teatro posdramático*, CENDEAC/Paso de Gato, Murcia 2013; A. Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 1997; I. González García, *Relaciones España-Israel y el conflicto del Oriente Medio*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001; D. Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía*, Marcial Pons, Madrid 2010.

³ A. Mateos, *El suicidio del ángel*, Diputación de Granada, Granada 2008.

el tiempo se traslade a nuestra contemporaneidad y, en concreto, al año 2005; la pareja protagonista está formada por un joven israelí, Ilán, y una joven francesa de origen marroquí, Aicha, que se enamoran a pesar de sus diferencias religiosas y sociales; la acción transcurre en parte en París y en parte en Jerusalén.

La obra rezuma violencia en la trama, en la escena y en los diálogos. Las referencias temporales – el año 2005 – y espacial – París – van hacia la reconstrucción del ambiente y del momento en los que, en la capital francesa, estallaron las protestas armadas en las *banlieues*. A través del choque entre los manifestantes, la policía e Ilán (un ciudadano común, que nada tenía que ver con los disturbios), Mateos decide denunciar los prejuicios – incluso raciales – de las fuerzas armadas contra los revoltosos y, además, la insensatez y arbitrariedad de la violencia: los policías identifican a Ilán como a un joven manifestante y, por tanto, a un posible terrorista (cuando estallan los tumultos, el mundo occidental ya se había hundido en la islamofobia aflorada de los atentados del 11S), no creen en sus palabras («soy judío», les dice Ilán) y le matan; tan solo después, cuando será demasiado tarde, se dan cuenta del error.

En la escena del homicidio de Ilán, el lenguaje del cuerpo y la palabra verbal chocan y crean el malentendido que llevará a la muerte del protagonista; la dramaturgia construye una secuencia que se desarrolla por dos vías paralelas: la primera es la dada por los gestos y el cuerpo de los actores y, más en concreto, los movimientos de Ilán, que sugieren a la mirada contaminada por los prejuicios de los policías la posible presencia de un terrorista (el joven está nervioso, sus movimientos no son armónicos, lo cual aumenta la sospecha, sus manos se mueven sin respetar las órdenes de ‘alto’ de los dos hombres); la segunda vía es la trazada por las palabras, que en lugar de esclarecer la situación, se transforman en armas de confusión, incompreensión y, finalmente, son el gatillo simbólico de la pistola que matará a Ilán (los policías confunden las explicaciones del joven, que está padeciendo un ataque psicótico, por los delirios de un ‘mártir’ islamista preparado para la *yihad*). En esta secuencia, incluso la luz se emplea para subrayar la violencia de la acción, ya que el rayo luminoso que sale de la linterna de los policías sirve para golpear a Ilán, para provocar en él un estado de provisional ceguera que le inmoviliza y le desestabiliza.

Al lado de la reconstrucción del choque – incluso cultural – entre la sociedad occidental (representada por la policía francesa) y el mundo musulmán, dentro del cual la islamofobia sería solo la cumbre del *iceberg*, se sitúa otra forma de violencia: la que brota propiamente del conflicto árabe-israelí. Del texto, emerge que el trastorno mental de Ilán es una consecuencia directa del enfrentamiento en curso desde la fundación del estado de Israel y que, en momentos alternos, pasa de la así mal llamada guerra de baja intensidad a las batallas militares.

Como todo israelí, Ilán también fue llamado a filas, a pesar de su objeción de conciencia, y la experiencia es la causa de su trauma psicológico, que le obligará a ingresar en un hospital psiquiátrico en París. Mateos decide reconstruir esta parte de la historia personal del joven a través de la puesta en escena de los recuerdos de Ilán, que así toman forma, cuerpo y voz, con la presencia en el tablado de las figuras de los dos soldados israelíes, que atacan de manera brutal al protagonista y le acusan de ser un traidor, ya que ha renunciado a defender

su propia patria contra el enemigo palestino. La violencia que ejercen estos dos personajes es sutil, ya que juega con la debilidad mental del joven y, a través de un intento de lavaje del cerebro, pretenden convencerle de la necesidad de matar a Aicha, para lavar las culpas cometidas contra su pueblo; de hecho, los dos soldados se dirigen a su víctima diciéndole que tiene que «Ser un hombre... por tu familia y por tu patria. [...] Por tu madre... que llora... [...] Eliminar a tus enemigos para poder ver el rostro de Dios. [...] Y para eso tienes que hacerlo, porque nos has traicionado. [...] Vas a matarla»⁴.

Para expresar la violencia de la situación, la dramaturga recurre no solo a la función denotativa del lenguaje verbal y del vestuario (los personajes identificados como ‘soldados’ visten como tales), sino también a la función connotativa del mensaje escénico, a través del comentario sonoro: en el desarrollo de la obra, se escucha un ruido repetido, parecido a unos golpes de construcción (así se definen en las acotaciones) y que, a pesar de ser los mismos, significan en algunos casos los rumores de las obras de edificación del muro que separa Israel de Gaza, en otros coinciden con las ráfagas de las ametralladoras que, en la mente de Ilán, están relacionadas con su experiencia en el ejército.

A lo largo de la obra, asistimos al deterioro de la salud mental del joven israelí; no obstante el amor y la cura de Aicha, Ilán no puede controlar el empeoramiento de su esquizofrenia, hasta el punto que intenta varias veces el suicidio y, por esto, le hospitalizan en un centro especializado. Esta parte de la historia del protagonista sirve a Mateos para denunciar otro tipo de violencia; ya no la militar o la institucional, sino la médica. No es casual que las mismas figuras que representan la pareja de policías franceses y de soldados israelíes, en la secuencia ambientada en el hospital, hagan de psiquiatras a pesar de que, en las acotaciones, los nombres sigan siendo Soldado 1 y Soldado 2. La dramaturga aquí subraya la violencia médica a través del lenguaje verbal (vulgar, acusatorio, hipócrita, falsamente empático, dubitativo, manipulador, incomprensible porque inútilmente técnico) y del lenguaje corporal (los psiquiatras se acercan con acciones y gestos violentos al cuerpo inerme de Ilán, obligándole a tomar una cantidad enorme de pastillas, cuya finalidad es el control de su mente y de su voluntad).

En *El suicidio del ángel* se asiste a la representación de una dimensión pública de la violencia (el conflicto árabe-israelí y el terrorismo islamista), que afecta a la colectividad que la padece; esta se acompaña a otra dimensión, más privada, como la violencia hospitalaria, que repercute en el individuo. A estas tipologías, habría que añadir otra: la violencia familiar, que se sitúa en la esfera privada y atañe a un individuo aislado o, como en el caso del texto de Mateos, a un grupo reducido, es decir la pareja formada por Aicha e Ilán. Los dos Romeo y Julieta contemporáneos sufren la presión psicológica que les deriva de los respectivos núcleos familiares; Aicha, en cuanto que mujer crecida en un entorno musulmán, tiene que luchar por su independencia y para defender su visión laica de la vida, como admite ella misma:

⁴ *Ibidem*, pp. 50-51.

Mis padres están ocupados en montar su cuarta tiendecita en Belleville... y no querrán verme hasta que no vuelva al buen camino. Pero como no tengo ninguna intención de volver a él, no hay de qué preocuparse. [...] Es que este tema me toca profundamente, apenas me hablo con mi familia, que preferirían verme en una tienda del negocio familiar en Belleville, y sirviendo sonriente a un marido que ellos conseguirían no sé dónde⁵.

Por su parte, Ilán tiene que enfrentarse con la actitud islamófoba de su madre, que acusa a su hijo de ser doblemente un traidor por no querer combatir para Israel y por tener una novia musulmana; en un mono-diálogo con su mamá, Ilán afirma:

¿Por qué estás llorando? ¿Soldados? ¡Por supuesto que hay soldados por allí! ¡Hay más soldados que rabíes! Por favor, para de llorar. ¿Que hay soldados que quieren matar a todo el mundo? Pero, Mamá, eso es una locura... Me estás cabreando, vamos... Estoy con Aicha. Sí, la chica árabe... ¿Qué hago con ella? ¡Mamá! Es mi novia, Mamá. No, no me he lavado las manos, están limpias, lo prometo⁶.

Además, el joven es culpable, como Aicha, de no respetar la tradición y la cultura de origen de sus padres, como emerge de sus declaraciones:

AICHA

¡No quiero ser árabe, quiero ser francesa!⁷

ILÁN

[...] ¿Por qué estás siempre llamándome ángel? No, no he ido a la sinagoga. Sabes que yo paso de esas cosas⁸.

La violencia familiar, en el texto de Mateos, se expresa a través de las palabras, nunca toma la forma concreta de un encuentro-choque entre los protagonistas y los padres, que son figuras evocadas, recordadas, pero ausentes; incluso en el diálogo telefónico entre Ilán y su madre, el público tiene acceso tan solo a la parte de información y de mensaje que enuncia el joven, ya que las respuestas y los comentarios de la Mamá están tan solo aludidos y se deducen del contexto verbal; se trata de presencias casi fantasmales estas de los miembros de las dos familias, como si lo que pasa en la esfera privada tuviese que quedar más escondida y se deja al lenguaje verbal la función de denuncia de los estereotipos, los prejuicios y el racismo presentes en ambos núcleos; en cambio, la violencia pública (militar, institucional y hospitalaria) tiene cuerpo y voz en la obra, ya que los personajes antagonistas se denominan Soldados, Soldados-Policías y Soldados-Psiquiatras.

El suicidio del ángel es un drama que se dirige a un público adulto y que está pensada para una puesta en escena esencial, con pocos actores, que interpretan

⁵ *Ibidem*, pp. 15; 37.

⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 19.

a varios personajes: si se excluyen a Ilán y Aicha, la lista se compone de otros cuatro personajes, que pueden ser interpretados por dos actores (esta solución de ‘economía actorial’ fue la elegida por Eun Kang y la compañía Mu Teatro en su adaptación de la obra, en 2018)⁹. Aunque el lenguaje escénico opte por la sencillez de los recursos técnicos, sobrios y esenciales, los argumentos planteados se dirigen a un público adulto y quizá, hasta cierto punto, con un conocimiento básico de la situación política en el Oriente Medio y en el mundo árabe.

Otro tipo de aproximación tiene el drama de Luis Matilla *Bajo el cielo de Gaza* (2015)¹⁰, un texto ideado para una platea joven, para los y las adolescentes. A pesar de tratar un tema duro como el conflicto árabe-israelí en la franja de Gaza, el público diana para el cual está pensado plantea un desafío interesante a la hora de tratar y representar la violencia. Luis Matilla, protagonista de la época de oro del Teatro Independiente Español, cuando escribe *Bajo el cielo de Gaza* es ya un autor con una trayectoria profesional amplia y madura, en particular en el área del teatro infantil y juvenil; lo cual quiere decir que es uno de los escasos creadores que se han dedicado seriamente a desarrollar el lenguaje teatral en un terreno específico y de arenas movedizas como lo es el teatro para un público joven, con todo lo que esto conlleva. Además, se trata de la segunda ocasión en la cual Matilla se relaciona con la representación del conflicto en Israel, ya que en 2004 había publicado *Manzanas rojas*, premiado en 2002 por la SGAE como mejor texto de Teatro Infantil y Juvenil, en el cual el enfrentamiento se veía a través de la amistad entre Salim y Ariel, dos chicos que, según la lógica de los adultos, tenían que odiarse por ser uno palestino y el otro israelí¹¹.

Bajo el cielo de Gaza tiene una estructura escénica elaborada: Matilla decide acudir a la escritura metateatral para escenificar el conflicto desde dos puntos de vista, el realista y el alegórico. En síntesis, un voluntario palestino-israelí trabaja de maestro en una escuela en Gaza; entre los métodos didácticos, emplea el teatro para enseñar a sus alumnos y alumnas los peligros de los sistemas de gobierno antidemocráticos y radicales. Adriano, el maestro, recibe la ayuda de una voluntaria norteamericana, Emily, recién llegada a la franja cuando la obra empieza. El público asiste al desarrollo de una doble trama: por un lado, la vida de los chicos y chicas palestinos en la escuela y en su día a día, por el otro, ve la puesta en escena de una adaptación de *Rebelión en la granja* de George Orwell. Las dos tramas se alternan, lo cual permite asociar el mensaje alegórico a la representación realista, superponiendo el significado del texto de Orwell a la lectura de Matilla sobre la cuestión palestino-israelí.

El empleo del recurso metateatral es una elección bien lograda a nivel dramático, ya que permite diferenciar el ritmo de la obra; además, el uso de las máscaras para representar a los animales de la granja y de canciones infantiles consiente un juego en el juego para los propios actores y actrices (que, se supo-

⁹ *El suicidio del ángel*, <<https://muteatro.somosmu.com/obras/el-suicidio-del-angel>> (01/23).

¹⁰ L. Matilla, *Bajo el cielo de Gaza*, Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud, Madrid 2015.

¹¹ Id., *Manzanas rojas*, ilustraciones de Federico Delicado, Anaya, Madrid 2022.

ne, serán chicos y chicas de doce a dieciséis años, como los personajes que interpretan) y una mayor identificación para el público diana.

Sin embargo, el dramaturgo no renuncia al realismo y, para visualizar y visibilizar la violencia en la cual crecen los y las jóvenes palestinos, Matilla utiliza algunos dispositivos técnicos, como un ciclorama en el cual se proyecta la imagen de un muro de hormigón (cuya construcción había contribuido a la alienación de Ilán, en *El suicidio del ángel*); además se sirve de algunos objetos escénicos para aludir a la situación de precariedad y deterioro de la calidad de la vida de los palestinos: para señalar todo esto, Matilla indica en las acotaciones el empleo de los que serían restos de alambradas y bidones de gran tamaño. La luz acompaña la acción con un uso tradicional de este elemento: ilumina la escena o algunos puntos específicos de la tarima, cuando se quiere aumentar el efecto dramático, se enciende sobre los actores, para darles más protagonismo, se apaga para cortar la secuencia y señalar un cambio o un pasaje escénico.

Bajo el cielo de Gaza es un texto dialogado: las palabras y las frases, por simples que parezcan, sirven para explicar y describir la situación, sin renunciar a introducir conceptos o nociones no tan comunes entre los y las jóvenes españoles, como justamente las razones del conflicto en la franja de Gaza. Por esto los conceptos más complejos o las referencias menos directas vienen acompañados por una explicación, como si se tratara de una traducción intersemiótica que el dramaturgo considera como necesaria para que su público pueda entender los mensajes que está compartiendo con él, a pesar de la complejidad del argumento. La palabra alegórica y la palabra mimética describen las violencias a las que los protagonistas están sometidos y, así, denuncian la situación para el público que lee el texto o asiste a la puesta en escena. Proponemos dos ejemplos:

ADRIANO

Mi padre era árabe y mi madre judía. Yo me considero cien por cien judío y cien por cien árabe, algo extraño, ¿no? Intento devolver a estos chicos y chicas lo que una parte de los dos pueblos que llevo en mí les está robando: su infancia. (*Tras una pausa.*) Muchos niños y adolescentes de este campo de refugiados sienten terrores nocturnos y hasta bien entrada su juventud padecen pesadillas. Se orinan en la cama debido a los recuerdos de los bombardeos, de los registros y las incursiones militares. Sus juegos tienen que ver con la violencia y con la guerra. Se enfrentan a los carros blindados con piedras intentando emular a sus héroes de la resistencia. Los niños también sienten rencor y desesperación. Algunos de ellos, los que padecen problemas psicológicos, confiesan su deseo de morir. Aquí se habla más de la muerte que de la vida. En uno de nuestros cementerios hay un cartel que dice: «Ya no queda espacio para más enterramientos». (*Con la voz quebrada por la frustración.*) ¿Te figuras, niños con pocos años deseando la muerte? ¿Cómo puede crecer así una juventud sana?¹².

¹² Matilla, *Bajo el cielo de Gaza*, cit., p. 30.

De un espectacular salto el CERDO JEFE se introduce en la zona de luz de la plataforma. Su máscara será muy diferente a la del CERDO VIEJO de la primera escena, ya que en ella primarán los rasgos agresivos, que serán agudizados por la gorra militar que porta. Su voz será desagradablemente autoritaria.

CERDO JEFE

A partir de este momento quedan suspendidas las reuniones en las que se tomaban las decisiones de forma colectiva. Desde hoy todas las normas vinculadas al gobierno de esta granja serán tramitadas por una comisión especial de cerdos, presidida por él que os habla. Dichas disposiciones os serán comunicadas únicamente en el caso de que así se considere oportuno.

BUEY

No quiero volver a los viejos tiempos. Todavía me duelen los lomos de los palos recibidos por el hombre¹³.

Quizá por tratarse de una obra dirigida a un público joven, el acercamiento al conflicto árabe-israelí recibe un tratamiento con pocos matices: el mundo de los adultos está dividido entre personas muy buenas (Adriano o Emily) o muy malas (el Capitán del ejército israelí, que se muestra cruel e intransigente incluso con los niños palestinos); el de los chicos se divide entre los idealistas y los extremistas. Sin embargo, a pesar de la lectura que Matilla favorece de la cuestión palestina, que no nos encuentra de acuerdo del todo, consideramos que *Bajo el cielo de Gaza* ofrece una aproximación nada maniquea a la representación de la violencia a través del lenguaje teatral; el fraseo de la luz, el uso de objetos escénicos realistas junto a las máscaras, el empleo de la música así como de un lenguaje verbal directo, sin renunciar a la complejidad del mensaje, todos estos elementos permiten hablar de la violencia, describirla, y, finalmente, denunciarla.

Luis Matilla centra su obra en una situación concreta relacionada con los conflictos en el Oriente Medio, la condición del pueblo palestino en la franja de Gaza; Aurora Mateos apunta el dedo contra las consecuencias del conflicto árabe-israelí y, al lado de esta, añade otra cuestión, la islamofobia occidental que se ha intensificado a raíz de los ataques terroristas de corte islamista. En *Mare nostrum, finis somnia vestra*, Marco Magoa (pseudónimo del dramaturgo Marco Márquez Muñoz de Luna)¹⁴ trata la violencia en Siria contra los opositores del régimen; el texto, de 2016, toma la forma de un largo e intenso monólogo en el cual el protagonista es Mahmud, un hombre de unos cuarenta años, que, dirigido al público, cuenta su drama: la persecución en Siria por parte de los fanáticos del ISIS, que intentan matarle por su condición de homosexual; las penas en el campo de refugiados en Jordania; y, finalmente, la tragedia del viaje en un barco cruzando el Mediterráneo, con la esperanza (frustrada) de llegar a Europa.

¹³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁴ Queremos agradecer al dramaturgo la generosidad con la cual nos ha favorecido los textos, algunos inéditos, que se comentan a continuación. M. Magoa, *Mare nostrum, finis somnia vestra*, 2016, original del autor.

La dimensión de la violencia, en *Mare nostrum*, llega a alcanzar diferentes puntos: el político, el institucional, el policial, por lo que se refiere a la esfera pública, y también el emotivo, el mental, y el físico, por lo que atañe la esfera privada. El instrumento sobre el cual se apoya la escritura dramática de Magoa es la palabra; al tratarse de un monólogo, el dramaturgo tiene que emplear varias estrategias para darle un ritmo variado a la narración de la acción: la casi totalidad de la rememoración de los hechos está contada por Mahmud, aunque a veces se introducen secuencias de diálogo directo e indirecto, que salen de la boca del mismo actor, que interpreta tanto al protagonista como a sus interlocutores (su padre y su exnovio). Los movimientos en la escena son reducidos y se alternan a pausas de silencio que, tal y como el cuerpo inmóvil del actor, simbolizan el vacío, la falta, la parálisis, la pérdida; el hipotético diálogo se crea directamente con el público, ya que el actor se dirige en repetidas ocasiones hacia la sala, hablando con sus mudos interlocutores, interrogándoles sobre la situación que están viendo. La ruptura de la cuarta pared es un recurso que Magoa emplea a menudo en el texto (y, por tanto, en la puesta en escena): de esta manera, el espectador se ve implicado en la acción y tiene que tomar una posición frente a lo que está pasando.

La palabra tiene la obligación de comunicar la violencia que Mahmud padece y que ve ejercida sobre sus compañeros y sobre los desconocidos que encuentra en su camino de huida. Son la voz, la entonación, la prosodia y el silencio que dan cuerpo e imagen a la violencia, que aquí está narrada, más que representada, ya que Magoa decide construir una obra esencial en lo escenográfico (los objetos son muy reducidos: una botella de agua, una manta, una silla y poco más; la escena está casi vacía) y darle preeminencia al lenguaje verbal. He allí que las frases sean interrogativas, exclamativas, dubitativas e imperativas; proponemos tan solo unos ejemplos, de los varios que se podrían elegir, sacados del momento en el cual Mahmud acude al hospital donde está su exnovio en las últimas, después de un atentado suicida cometido para respetar las órdenes de ISIS. Mahmud expresa su duelo, su sorpresa, su lástima con las siguientes palabras:

Unos cuantos metros y estaré allí... con él. No. Debo esperar a que él me pida que entre. Esperaré fuera escuchando esta música que alguien toca. Ahí yace vencido mi enemigo, esperando que yo entre. Ahí tenéis al que fue mi vida y ahora no es ni mi temor... ¡Oh, mi corazón! No te conviertas en metal sobre el suelo, sino en tubería y sube por dentro de las paredes. ¡Oh, mi corazón! No seas como el agua sucia que tiene que ser hervida antes de tocar mi boca, sino lluvia que cae en silencio al suelo... ¡Golpéalo! ¡Rómpelo y haz que me desplome! ¡Aquí tenéis a mi amor, a mi enemigo! ¡Oh, qué largo es este camino! ¿Llegaré alguna vez al final, o estaré caminando por siempre hasta encontrarte? ¿Dónde estás? ¡Ahí estás! ¡No voy a mirarte, todavía no! Tenemos que hablar. Tengo que hablar contigo, me lo merezco¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

Desde el punto de vista argumental, Magoa en *Mare nostrum, finis terra vestra* da cabida a una multiplicidad de declinaciones de violencia: denuncia con coraje la persecución de las personas homosexuales en los países bajo el control de grupos radicales islamistas o de totalitarismos, como el ISIS o la dictadura de Bashar al-Asad; en la obra, Mahmud describe los actos intimidatorios padecidos, desde los más blandos – si así se pueden definir – como los ataques contra su cafetería, hasta los más crueles, como la ejecución escenificada por un grupo de violentos, entre los que se halla también el exnovio del protagonista, radicalizado y dispuesto no solo a matar a su antiguo amante, sino también a suicidarse en un atentado terrorista. Magoa describe el tipo de violencia que se reserva a los culpables de delitos contra la moral, como Mahmud: se les lleva al piso más alto de un edificio y de allí se les arroja hacia el vacío, dejando el cadáver en la pública vía, para que sirva de admonición y para aislar a la familia y los amigos del reo.

La violencia es también la que se alimenta de la inercia política de las ‘grandes potencias’: el dramaturgo, a través de la voz de Mahmud, denuncia la incapacidad y, quizá, la complicidad del occidente que, delante de la guerra en Siria y del integrista de Dáesh, ha quedado callado e inmóvil. Cuando Magoa escribe *Mare nostrum, finis terra vestra*, estos hechos eran de triste y candente actualidad; el estreno – en lengua inglesa – se realizó el 20 de enero de 2016 en Copenhague en la sala de la ONG Pressen-Politikens Hus, lo cual – a falta de reseñas y testigos directos que puedan desmentirlo – deja suponer que el impacto sobre el público puede haber sido intenso. En la obra encuentran espacio también las consecuencias de la acción terrorista y despótica y de la inacción de la política internacional, ya que la violencia no es solo la personal (sobre el cuerpo y el alma de Mahmud), sino también la colectiva, que se puede reunir en la categoría de los refugiados. En este caso el drama llega a ser tragedia. Mahmud cuenta su vida en el campo en Jordania, durante dos años, y en esta narración es la naturaleza que interpreta el papel de la madrastra, ya que todo, en ese lugar de ‘acogida’, es inhóspito y cruel:

Sí, la he visto [la bestia] en Jordania, en el campo de refugiados. Dos años en el campo de refugiados... No podíamos salir sin un permiso, y los permisos eran difíciles de conseguir. Esa luz tan blanca... las tiendas de campaña y los contenedores, el desierto... todo es blanco. Es como una pesadilla. En los campos de refugiados no crecen las flores. No hay árboles, ni hierba, solo el desierto, las vallas, el alambre de espino, y nosotros, dentro, como almas perdidas en el limbo. Como un presidiario culpable. Esperando a que alguien nos perdone nuestros pecados. ¿Quién? Quien sabe... A lo mejor estamos esperando vuestra comprensión y vuestro perdón... (*Se ríe y habla con ironía.*) ¡Perdonadme por favor! ¡Perdonadme! ¡Si al menos pudiera saber cuáles son mis pecados! Sé dónde están. Están aquí, en mi odio. Odio mi existencia muerta. A mis amigos, que tan pronto se han ido. Les odio por dejarme solo. Mi patria, incapaz de protegernos de esta locura, de este sueño inhumano que debemos sobrevivir entre los gritos del silencio... ¡odio mi patria! Odio a mis padres, que me enseñaron a soñar. Odio el té, el azúcar, mis recuerdos, las canciones... os odio. Me odio

a mi mismo por odiaros... odio a todo el planeta. (*Silencio.*) No limpié las ventanas durante un año. No había nada que ver salvo el horror. Debo odiar hasta despertar. ¡Quiero despertarme! ¡Ojalá pudiera! ¡Despertadme!¹⁶

Incluso el mar se transforma, en el texto, en un elemento mortífero; y, además, convierte a los seres humanos en bestias, ya que, en la lucha para la supervivencia, saltan todas las rémoras:

El mar otra vez... yo sin el chaleco salvavidas. Como un recién nacido al que le asusta la vida. ¿Me sostendrá mi madre? ¿Mantendrá mi cabeza fuera del agua? ¡Mamá, no puedo verte! Y entonces vi a otra mujer. Boca abajo. ¿Estará durmiendo en la cama? ¿Es esto solo un sueño y estamos en realidad soñando? ¡Seguro que sí! Pero esos ojos... ¿Por qué me miráis? ¿Quiénes sois? ¿Ahmad? ¡Niño! No. (*Silencio.*) Sentí el falso sabor del mar en mi boca... gasoil del barco. Ese olor, como una gasolinera alrededor de nuestros cuerpos solitarios para recordarnos la razón por la que morimos... Esos ojos... ¡Nabil! No. Era un niño... de unos siete años. Tenía un silbato en la boca. «¿Tienes miedo a usarlo? No quieres que la bestia te oiga, ¿Verdad? Yo tampoco. No lo uses. Tranquilízate. Intenta descansar. Cierra los ojos. Dame la mano. Intenta dormir en mi hombro. Soy un buen nadador. Ven aquí. ¿Dónde estás? ¡Eh, niño! ¡Despierta! ¡Saca la cabeza del agua! ¡Abre los ojos! Di algo...». Nada. El silbato todavía en sus labios muertos. Pensé que sonreía. Quizás lo hacía después de todo. Le abracé y le sostuve durante dos horas. Arriba y abajo, bailando con el mar. Puede que más de dos horas. (*Silencio.*) «¿Dónde está la bestia? La bestia nos ha dejado aquí. Exiliados en el medio de este espeso y negro sueño. El lugar más frío del planeta, donde el viento no sopla y no cae la nieve...». Y lo hice, creo que lo hice. Le giré. El silbato todavía en su boca... mis manos incapaces de moverse. Mis brazos ya no eran míos. Intenté abrir su salvavidas. Uno, dos... ¡Ya! Quitó el chaleco de su débil y sólido cuerpo y simplemente se quedó a mi lado, flotando como un pequeño cordero ahogado en el río. Le cogí la mano. «¡No te vayas! ¡Quédate conmigo! Si permanecemos juntos, no nos encontrará la bestia». Intenté ponerme el salvavidas... un brazo... otro... ¡Ya! Estaba contento. ¿Dónde estás? Necesito dormir. Mis manos... parece que están limpias, pero están sucias... no me refiero por fuera, me refiero... perdí a ese niño... su cuerpo muerto también me abandonó... cogí su chaleco y desapareció...¹⁷

En los textos más recientes, *La muerte de Zeus* (2020)¹⁸ y *Kandake Amanirenas* (2022)¹⁹, Magoa vuelve a tratar el tema de la violencia relacionada con la guerra y la migración, pero situando la acción ya no en el tiempo presente, sino en épocas casi míticas o atemporales. *La muerte de Zeus* es una reescritura de *Las*

¹⁶ *Ibidem*, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁸ M. Magoa, *La muerte de Zeus / La morte di Zeus*, tr. it. de P. Bellomi, «NuBE», 2, 2021, pp. 363-428, <<https://doi.org/10.13136/2724-4202/1081>> (01/23).

¹⁹ M. Marco, *Kandake Amanirenas*, 2022, original del autor.

suplicantes de Esquilo y, aunque no haya elementos suficientes para concretar el lugar de la acción, de la dramaturgia es posible captar que se trata de una zona que bien podría situarse en el Oriente Medio (el paisaje es desértico, hay animales domésticos como las vacas, el sol es una fuente de excesivo calor y luz, etc.). El tiempo es a la vez mítico, ya que se nombran a Zeus y Hera, y actual, puesto que se indican objetos propios de la vida moderna, como la furgoneta sobre la cual viajan los protagonistas, y las referencias a aviones, a coches que corren a 150 km/h, kamikazes, una fábrica, etc.

La violencia es el motivo que acomuna a los protagonistas, tres mujeres y un joven, denominados simplemente como Extranjera 1, 2, y 3 y Extranjero; todos están huyendo de una situación de pérdida, de sufrimiento, de miedo: cada historia es personal, pero al mismo modo, al caminar juntos, su dolor llega a una dimensión colectiva. A través del diálogo, el grupo de migrantes cuenta las violencias físicas y psicológicas padecidas y sus consecuencias se desgranán delante del espectador: la Extranjera 1 lleva en el vientre el fruto de una violación, el Extranjero sufre incesantes pesadillas, en las cuales él vuelve a vivir las violencias padecidas cuando estuvo preso:

EXTRANJERO

Todos los mediodías intento pensar que esos hombres... Que ellos... No lo hicieron... Que no me hicieron eso. También mi cuerpo estuvo bajo el peso de otros, cayó por un abismo donde la humanidad se esfuma. Donde morimos todos. ¡Por eso necesito un milagro! ¿Entiendes? Yo también he estado desnudo tocando el fin del mundo. Se puede acabar con todo solo con tres cuerpos. ¿Cómo es eso posible? Al caer por ese abismo me convertí en un trozo de hielo. Era como si esos dos hombres me usaran para apagar el núcleo de la tierra. Al sentir al primero vi como desaparecían las pirámides, su voz estaba hecha de soledad, entendí que nunca había sido amado... Me reconocí en él y sentí odio y piedad y mi boca en el suelo se llenó de flores negras. (*Pausa.*) Con el segundo vi como ardían los pianos, a los profesores con las manos cortadas, incapaces de abrir las bibliotecas. En aquella habitación, sentado en el suelo, un coro sin boca intentaba cantar... Todo era silencio. ¡No me miréis así! Yo tampoco soy bueno... Soy un miserable. Cada noche esperaba que volvieran con alguien nuevo... Con una mujer, con una niña, con otro hombre... Y entonces convertirme yo en polvo olvidado por ellos en el suelo. Desparecer sin decir nada. Sin defender a nadie. Si me hubieran dejado, yo mismo habría salido a la caza de alguien para ellos... Yo soy peor que esos dos hombres. No soy como vosotras. ¿Quién va a perdonarme? Todo lo que pensé e imaginé para salvarme... ¿Cómo voy a perdonarme todo eso? ¿Cómo voy a olvidarlo? ¿Quién va a perdonarme eso? (*Todos se quedan en silencio. Un largo silencio*)²⁰.

Las estrategias discursivas que Magoa emplea en *La muerte de Zeus* son parecidas a las de *Mare nostrum*: el dolor, el sufrimiento, la violencia no se pueden

²⁰ Magoa, *La muerte de Zeus*, cit., p. 417.

simplemente contar, hay que gritarlos o callarlos, hay que desafiar al público con invectivas y preguntas, hay que imponer la presencia, no obstante todo parezca empujar hacia el olvido, el silencio, la sumisión. Con respecto a la anterior obra, aquí todo esto se expresa por medio de la estructura dialógica, como si fuera necesaria una polifonía de voces para soportar un destino tan trágico y un dolor tan universal.

Kandake Amanirenas en parte recupera la dimensión casi sagrada que connota *La muerte de Zeus*, ya que trata un acontecimiento histórico como un suceso que atañe a la Humanidad entera. Magoa reproduce los últimos momentos del enfrentamiento, acaecido entre el 25 y el 24 a.C., entre el ejército romano y el de Amanirenas, *kandake*, es decir reina, de Kush (actual zona de Nubia, entre Egipto y Sudán).

Es un texto en el cual se habla de guerra y batallas, de muertos y víctimas, pero la violencia no está representada solo en su dimensión pública, sino un eje cardinal es el que se funda en el conflicto que se desarrolla en las familias y que también es causa de dolor y muerte; la guerra es el motor de la violencia, tanto que se trate de la perpetrada en los campos como la que divide a los padres de los hijos, y a los hermanos entre sí. El dramaturgo, por ejemplo, desarrolla el personaje de Amanirenas tanto en su papel de reina, de inflexible condotiera de su ejército, como de madre del príncipe Akinidad: en ambos casos, la violencia caracteriza su actitud y su manera de actuar, esto debido a la situación de peligro de su pueblo, pero también por el orgullo y el deseo de venganza que se alimentan en la batalla y que no encuentran descanso ni delante de las peticiones del hijo. La razón de estado gana a los sentimientos humanos, incluso a los maternos. Algo parecido se realiza en la relación conflictual entre los personajes de Hermana y Hermano; este último rehúye de la guerra, es un desertor tanto para el Estado como para su Hermana, que decide disfrazarse de hombre y alistarse para poder ir a buscar a su Hermano y matarlo.

Hanna Arendt, en 1969, notaba, no sin sorpresa, que a pesar de la presencia inmemorial de la violencia en la vida humana, el tema no había merecido hasta ese momento un estudio pormenorizado por parte de los intelectuales²¹. Uno de los aspectos interesantes sobre el cual la filósofa se detiene en su reflexión reservada justamente a la violencia es la relación entre esta y la técnica con la cual se ejerce (¿las armas de qué sirven si no para causar muerte o imponer el predominio de una parte sobre la otra?); en su argumentación, Arendt separa el concepto de 'violencia' de los de 'poder', 'potencia', 'fuerza' y 'autoridad', que muy a menudo se emplean como sinónimos, porque, contrariamente a estos últimos términos, la naturaleza del primero es instrumental ya que la violencia, para existir, necesita de alguien que la ejerza a través de una herramienta (física, como

²¹ El punto de vista de la filósofa es el siguiente: «Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración», Arendt, *Sobre la violencia*, cit., p. 16.

una pistola, o simbólica, como el lenguaje). Además, para concretarse, necesita de un fin. Cuando la filósofa publica su volumen, acababan de estallar las protestas de 1968 y ya se había visto la respuesta firme – y armada – de los estados democráticos (tanto en Estados Unidos, como en México y en Europa, los gobiernos intervinieron con la policía y el ejército para sedar las insurrecciones). El texto de Arendt respondía a una urgencia vivencial (la realidad que la filósofa veía deslizarse delante de su mirada) y además se insertaba en las reflexiones que había empezado con el proceso en Jerusalén contra Adolf Eichmann, que desembocaron en el famoso lema sobre la ‘banalidad del mal’.

En cierto sentido, es la previsibilidad de la violencia y la falta de conciencia de la humanidad lo que sorprende a Arendt: Eichmann no podía ser considerado un monstruo, porque esto hubiera significado ponerle fuera de la categoría humana y, por tanto, ofrecerle un escudo (el mal absoluto es inhumano, por tanto si el verdugo nazi era un monstruo, no podía ser juzgado según las normas propias de la legislación humana). El argumento principal de la defensa se basó en el papel de ‘engranaje’ dentro de un mecanismo complejo como fue la máquina de eliminación nacionalsocialista. Y sin embargo la metáfora con la máquina no funciona ya que un engranaje no tiene voluntad propia, mientras que el ser humano puede elegir dónde estar, con quién y con qué finalidad. Este argumento de ‘cosificación’ del hombre se corresponde, en la teorización de Arendt sobre la violencia, a la ‘humanización’ de los procesos persecutorios y vejatorios. No en balde la pensadora rechaza las metáforas ‘orgánicas’ asociadas con la violencia:

Nada, en mi opinión, podría ser teóricamente más peligroso que la tradición de pensamiento orgánico en cuestiones políticas, por la que el poder y la violencia son interpretados en términos biológicos. Según son hoy comprendidos estos términos, la vida y la supuesta creatividad de la vida son su denominador común, de tal forma que la violencia es justificada sobre la base de la creatividad. Las metáforas orgánicas de que está saturada toda nuestra presente discusión de estas materias, especialmente sobre los disturbios – la noción de una ‘sociedad enferma’ de la que son síntoma los disturbios, como la fiebre es síntoma de enfermedad – sólo pueden finalmente promover la violencia²².

Los textos teatrales que se han presentado en estas páginas se han acercado a la cuestión de la representatividad de la violencia a través del lenguaje escénico; es interesante notar que, a pesar del peligro concreto de caer en un fácil ejercicio retórico, como el que manifiesta Arendt (‘cosificar’ al hombre y ‘humanizar’ la naturaleza), las obras comentadas no emplean estos *escamotages* para así justificar de manera más simple e inmediata las violencias cometidas por el ser humano o acaecidas por algún evento natural. Sin renunciar al símbolo y a la alegoría, las obras analizadas no rehúyen del realismo, tanto en el lenguaje verbal como en el escénico; incluso cuando se acerca el tema recuperando la sacralidad del acto dramático, la finalidad no es la de edulcorar el mensaje. La violencia se esce-

²² *Ibidem*, pp. 101-102.

nifica empleando el lenguaje corporal, el gesto, la voz, la mirada, mientras que el espacio queda casi siempre semi vacío, esencial en sus elementos objetuales, sonoros y luminotécnicos. El vestuario acompaña el cuerpo del actor en un intento mimético básico, que sirve para situar al personaje, pero sin la pretensión de una representación fidedigna del contexto. El público juega sin duda un papel importante en la recepción del mensaje, que es siempre de denuncia de las diferentes tipologías de violencia que parten todas – en los casos estudiados – de situaciones de guerra; las obras muestran no tanto los conflictos en los campos de batalla, sino más bien las consecuencias de los enfrentamientos y se centran en personajes casi siempre anónimos, comunes, simples ciudadanos y ciudadanas que sufren los efectos nefastos y duraderos de las contiendas.

Según Arendt,

La violencia, como ya he dicho, se distingue por su carácter instrumental. Fenomenológicamente está próxima a la potencia, dado que los instrumentos de la violencia, como todas las demás herramientas, son concebidos y empleados para multiplicar la potencia natural hasta que, en la última fase de su desarrollo, puedan sustituirla. [...] La violencia es, por naturaleza, instrumental; como todos los medios siempre precisa de una guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue. Y lo que necesita justificación por algo, no puede ser la esencia de nada²³.

Al contrario, el teatro no necesita justificación para denunciar la violencia a través de su representación en las tablas. Y la esencia dramática reside justamente en la escenificación, en la visibilización de la obscenidad de la violencia.

²³ *Ibidem*, pp. 63; 70.