

Violencia política y teatro
en Latinoamérica y Europa
en el siglo XXI

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI

Francesc Foguet y Sandra María Ortega

Editores



.....
**CIUDADANÍA
& DEMOCRACIA**

Resumen

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI, primera publicación de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE), tiene como objetivo abordar la temática de la violencia política en textos y montajes teatrales procedentes de realidades escénicas muy diversas de ambos continentes: Argentina, Catalunya, Chile, Colombia, Cuba, España, Francia, Italia, México y Perú. Ofrece nueve aproximaciones interpretativas a esta materia, ahondando en los mecanismos mediante los cuales se manifiesta, en el teatro, el fenómeno de la violencia política a nivel estético e ideológico.

Desde múltiples perspectivas, metodologías y referentes teóricos, los capítulos de este libro contextualizan las obras teatrales analizadas en marcos políticos, sociales y culturales igualmente dispares. A pesar de ello, se puede constatar la existencia coincidente, tanto en Europa como en Latinoamérica, de un interés notable por desvelar, desde la escena, la violencia política originada directa o indirectamente por el poder del Estado o por el contrapoder; ejercida las más de las veces a través de mecanismos jurídico-policiales; y asociada a la vulneración flagrante –y a menudo impune– de los derechos humanos. En muchos casos, entra en acción el fenómeno del *lawfare* o “guerra judicial” con fines políticos.

Con una heterogeneidad de estéticas y planteamientos artísticos, las escenas latinoamericanas y europeas intentan (re)construir una memoria colectiva de la violencia política, a veces con fines de suplencia ante la instrumentalización o las deficiencias de la “memoria oficial”. Se puede comprobar, además, el uso de metáforas, alegorías o mediaciones estéticas variadas (por ejemplo, distanciadores grotescos o metateatrales) para llevar al teatro temas que son tabúes, difíciles o sujetos a censura. En los casos históricos, se produce cierta identificación de la violencia política con el pasado traumático, mientras que se observan más dificultades para tratar periodos recientes, hacia los que con toda probabilidad faltan distancia y perspectiva.

Palabras clave: violencia política, teatro contemporáneo, dramaturgias, política, derechos humanos, guerra judicial.

Abstract

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI, the first publication of the Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE), aims to address the theme of political violence in texts and theatrical productions from very different stage realities on both continents: Argentina, Catalonia, Chile, Colombia, Cuba, Spain, France, Italy, Mexico and Perú. It offers nine interpretative approaches to this subject, delving into the mechanisms through which the phenomenon of political violence manifests itself in theatre on an aesthetic and ideological level.

From multiple perspectives, methodologies, and theoretical references, the chapters in this book contextualize the plays analyzed in equally disparate political, social, and cultural frameworks. Despite this, it is possible to note the coinciding existence, both in Europe and in Latin America, of notable interest in revealing, from the stage, the political violence originated directly or indirectly by the power of the state or by the counter-power, exercised more often than not through legal-police mechanisms; and associated with the flagrant violation –and often with impunity– of human rights. In many cases, the phenomenon of lawfare comes into play.

With a heterogeneity of aesthetics and artistic approaches, Latin American and European scenes attempt to (re)construct a collective memory of political violence, sometimes to make up for the instrumentalization or deficiencies of the “official memory.” In addition, metaphors, allegories, or various aesthetic mediations (e.g., grotesque or metatheatrical distancing) can be observed to bring to the theatre subjects that are taboo, difficult, or subject to censorship. In historical cases, there is a specific identification of political violence with the traumatic past. At the same time, more difficulties are observed in dealing with recent periods, towards which distance and perspective are most likely lacking.

Keywords: political violence, contemporary theatre, dramaturgies, politics, human rights, lawfare.



UD
Editorial

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Oficina de Investigaciones y Facultad de Artes - ASAB
© Francesc Foguet y Sandra María Ortega (editores)

ISBN: 978-958-787-690-1
ISBN digital: 978-958-787-691-8
ISBN ePub: 978-958-787-692-5

Primera edición, abril de 2024

Líder Unidad de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Gestión editorial
Rosa Isabel González Moreno

Corrección de estilo
Hipertexto S. A.

Diagramación
Proceditor LTDA.

Diseño de cubierta
Sonia Güiza Ariza

Editorial UD

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 n.º 34-37 Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 6013239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

*Sistema de Bibliotecas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Catalogación en la publicación (CEP)*

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI /
Francesc Foguet y Sandra María Ortega, editores. -- Primera edición. --
Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2024.
215 páginas : fotografías ; 24 cm. (Ciudadanía & Democracia)

ISBN: 978-958-787-690-1 ISBN digital: 978-958-787-691-8
ISBN ePub: 978-958-787-692-5

1. Violencia política 2. Resistencia civil 3. Teatro y sociedad
4. Violencia en el teatro -- Artes escénicas 5. Arte y Estado -- Latinoamérica 6. Arte y Estado -- Europa I. Foguet, Francesc, editor II. Ortega,
Sandra María, editora III. Serie.
792.09860: CDD 21 edición.

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Unidad de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
Hecho en Colombia.

Contenido

Miradas plurales sobre la violencia política y el teatro	13
<i>Francesc Foguet y Sandra María Ortega</i>	
El teatro argentino y las reliquias de la muerte: trauma y dilemas de las generaciones de posdictadura	21
<i>Luis Emilio Abraham</i>	
Violencia política y teatro de la memoria en España: consideraciones contextuales, teóricas y estudio de caso	43
<i>Antonia Amo Sánchez</i>	
Teatro y ‘terruqueo’: la dramaturgia del conflicto armado peruano (1980-2000) desde la mirada de los autores del siglo XXI	57
<i>Ernesto Barraza Eléspuru</i>	
Trazas y perspectivas de la violencia política en el teatro contemporáneo de México	77
<i>Hugo Salcedo Larios</i>	
La violencia de estado en <i>Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición</i> (2019)	97
<i>Tania Faúndez Carreño</i>	

Prácticas liminales: teatralidades y performatividades en contextos necropolíticos	115
<i>Ileana Diéguez</i>	
6.402. El poder de nombrar: inmunidad, impunidad y memoria en el teatro colombiano	133
<i>Sandra María Ortega</i>	
Una democracia incompleta: la dramaturgia catalana frente a la violencia política	159
<i>Francesc Foguet i Boreu</i>	
G8 Project: cuando el teatro ilumina la historia	183
<i>Irene Salza</i>	
Autores	207

Miradas plurales sobre la violencia política y el teatro

En su célebre ensayo *Sobre la violencia* (2007), Slavoj Žižek analiza las múltiples formas de violencia en las sociedades modernas, inmersas en un proceso trepidante de globalización. A su modo de ver, lo violento está omnipresente en todas las organizaciones políticas actuales, desde las dictaduras, que practican el terrorismo de Estado, hasta las democracias parlamentarias, que utilizan mecanismos más sutiles para ejercerla, como por ejemplo la *lawfare* (guerra judicial). Esta presencia de la violencia en el ámbito político, diagnosticada por Žižek, ha sido muy evidente en los últimos tiempos, tanto en Latinoamérica como en Europa, en donde emergen cada vez más movimientos de corte neofascista o de extrema derecha. Como no podía ser de otra manera, el teatro de esas latitudes ha reflejado estos fenómenos sociopolíticos en mayor o menor medida.

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI, primera publicación de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE) vinculada al Centre de Recerca en Arts Escèniques de la UAB, es fruto de una amplia investigación que se aproxima a las diversas formas en las que el teatro latinoamericano y europeo contemporáneo aborda el tema de la violencia política en textos y montajes, brindando una panorámica global de las propuestas escénicas contemporáneas más representativas en Argentina, Catalunya, Chile, Colombia, Cuba, España, Francia, Italia, México y Perú. Presenta una serie de análisis de dramaturgias y espectáculos contemporáneos a la luz de complejos

contextos políticos y sociales que caracterizan cada una de las latitudes a las que hacen referencia, permitiendo no solo establecer similitudes y diferencias, sino sobre todo comparar cuáles son las estéticas teatrales de cada realidad escénica y cómo se vinculan estas con la dimensión política del teatro.

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI expone la visión de nueve investigadores latinoamericanos y europeos en torno al tema en sus respectivas geografías y culturas teatrales, ahondando en los mecanismos mediante los cuales se manifiesta el fenómeno a nivel estético y artístico. El presente volumen ha sido resultado de una selección y revisión rigurosa, que buscó contemplar una diversidad de voces y contextos, y está conformado por nueve capítulos que han sido organizados de forma más o menos cronológica en relación a las dramaturgias estudiadas.

El capítulo inicial, “El teatro argentino y las reliquias de la muerte: trauma y dilemas de las generaciones de posdictadura”, escrito por Luis Emilio Abraham, estudia la producción dramática de las generaciones de la posdictadura argentina, analizando cómo estas experimentan esta condición histórica y elaboran la memoria a partir de la secuelas, dilemas y traumas de un pasado no experimentado, pero que tiene repercusiones en su presente. Abraham indaga sobre las diversas maneras de abordar el trauma según las diferencias generacionales entre autores de la década de 1990 y quienes llegan a la escena a partir de 2001. Utilizando como norte los núcleos del trauma que propone Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), expone también cómo en estas generaciones el compromiso con el proceso creativo se superpone a la necesidad de narrar la historia o lo “importante” en esta, precisamente porque son estos dramaturgos, los herederos del trauma, quienes manejan una *incerteza* de las verdades históricas, y por ello, sus personajes, como reflejo de sí mismos, se debaten entre la trascendencia (la rebeldía y la muerte heroica del pasado), y la banalidad y trivialidad del tiempo presente.

Posteriormente, Antonia Amo Sánchez en “Violencia política y teatro de la memoria en España: consideraciones contextuales, teóricas y estudio de caso” centra su análisis en una corriente dramática identificada como *teatro concentracionario*, escrito ya sea por dramaturgos-testigos de los campos de concentración nazi o dramaturgos herederos de su historia, la generación de los nietos. Expone cómo este teatro busca recomponer esa memoria colectiva que yace aún en cofres ocultos o de la cual no se habla debido a resistencias políticas o jurídicas y cuyos síntomas salen a la luz; el avestruzismo o desentendimiento político y el negacionismo, los mayores. Poniendo por caso el montaje de la obra *El triángulo azul* (2014), de Laila Ripoll, Amo profundiza en los dispositivos de estetización de la violencia en esta dramaturgia. El examen de los diferentes aspectos artísticos y estéticos de la representación la induce a develar que la estética de lo grotesco, la esperpentización y el humor negro funcionan en esta dramaturgia como formas poéticas del horror, que llevan tanto al distanciamiento como al estremecimiento, pero que apuntan a la movilización de una conciencia ética.

En “Teatro y ‘terruqueo’: la dramaturgia del conflicto armado peruano (1980-2000) desde la mirada de los autores del siglo XXI”, Ernesto Barraza Eléspuru considera la producción de los dramaturgos herederos del pasado violento del conflicto armado interno del Perú, acaecido en el período 1980 a 2000 y originado por el levantamiento del grupo Sendero Luminoso contra el Estado; dramaturgos que vivieron “el tiempo del miedo” en su infancia y reconocen la necesidad de recuperar la memoria histórica de este período, en el cual la violencia política tiene como principales protagonistas a Sendero Luminoso y el Estado. Una memoria que batalla contra los signos de colonialidad presentes en la sociedad peruana, una sociedad de “castas y privilegios”, retratada precisamente en estas obras del tiempo del miedo. Barraza examina a la luz del término “terruqueo”, un *neologismo* para terrorismo, la censura soterrada ejercida contra los artistas que se atreven a hablar de la memoria no oficial y que se practica de forma directa sobre la población peruana inmersa en el conflicto, a quienes se les señala como “terrucos” para exponerlos a la violencia, fenómeno del cual hablan las obras analizadas. El “terruqueo”, según Barraza, es un fenómeno que se extiende incluso al presente y que impide el debate y la pluralidad de las ideas.

En “Trazas y perspectivas de la violencia política en el teatro contemporáneo de México”, Hugo Salcedo Larios presenta un panorama de la dramaturgia mexicana que da cuenta de la violencia ejercida por el Estado contra los cárteles de la droga y cómo esta guerra deja al ciudadano común en medio de la batalla, de manera que ese “cuerpo del común” se constituye en *frontera*, en espacio geopolítico, un *entre* territorios, donde se posibilita la existencia de la vida nuda y con ella la desaparición y muerte. Salcedo reflexiona sobre la continuidad de la violencia política representada en las obras por mecanismos narrativos que aluden a un tiempo cíclico, donde una violencia alimenta a otra y en la que se aprecia una visión desoladora, dado el nivel de injusticia y corrupción operante en las fuerzas del Estado. Este estudio sobre la dramaturgia mexicana expone la diversidad de propuestas, que van desde el texto literario hasta las representaciones, el *performance*, las intervenciones, entre otras, y que ejemplifican casos particulares como los feminicidios en México, las desapariciones forzadas y la violencia estatal contra los estudiantes de Tlatelolco y Ayotzinapa.

Por su parte, Tania Faúndez Carreño en “La violencia de estado en *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019)” nos ofrece un estudio sobre el teatro mapuche en la contemporaneidad, una dramaturgia que problematiza el tema de la identidad de esta nación ancestral, exponiendo las tensiones presentes entre lo mapuche, lo colonial chileno y lo colonial americano (EE.UU.) en un territorio que trasciende la frontera chileno-argentina. El capítulo centra su atención en el trabajo de la compañía Kimvn Teatro, que se distingue por instalar una estética en torno al tema de la representación y autorrepresentación mapuche; a manera de ejemplo, Faúndez analiza la obra *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019), un documental etnográfico que cuestiona la violencia de Estado

contra la población mapuche y en el que el repertorio gestual y textual instala un “nosotros” como autorreconocimiento colectivo identitario, y señala la existencia de una nación en resistencia contra la explotación de los recursos naturales en los territorios sagrados y las muertes de defensoras de los derechos ambientales.

El capítulo de Ileana Diéguez, “Prácticas liminales: teatralidades y performatividades en contextos necropolíticos”, nos presenta una discusión sobre la teatralidad y la performatividad presentes en prácticas socioestéticas desarrolladas en el espacio público como forma de movilización, resistencia, disenso o protesta y los dispositivos representacionales del poder del Estado utilizados para aleccionar, amedrentar o aterrorizar. Muestra la existencia de una performatividad punitiva que determina otras formas de dar muerte, no una muerte física, sino una muerte social y política que busca reducir la existencia a la marginalidad, la ilegalidad dentro de las fronteras del propio país. Pone por ejemplo el caso cubano, en el que los activistas son privados de sus derechos por exponer sus cuerpos como forma de protesta ante una vida no digna. Diéguez cuestiona el escenario en el que reaparece la figura del “preso de conciencia” en Cuba como fórmula ejemplarizante, como performatividad punitiva, relacionada directamente con el “activismo” fruto de la urgencia est/ética de pronunciarse ante la injusticia social.

“6.402. El *poder* de nombrar: inmunidad, impunidad y memoria en el teatro colombiano”, de Sandra María Ortega, analiza la ideología sobre la que descansan los pensamientos inmunitarios, que permiten el señalamiento al otro como enemigo y su eliminación; los mecanismos de impunidad; y la necesidad de sacar a la luz las memorias acalladas por la memoria oficial. Discute la presencia de los crímenes de Estado como germen escritural en la dramaturgia colombiana; expone la creciente suma de muertes de líderes sociales, defensores de derechos humanos y firmantes del acuerdo de paz en el país como fenómeno inmunitario; y centra su atención en el caso de las muertes extrajudiciales llevadas a cabo por las Fuerzas Militares colombianas. Ortega examina con atención las obras teatrales y espectáculos que tratan esta violencia política y los mecanismos estéticos utilizados para hablar de la memoria histórica como forma de resistencia social, de re-existencia de las comunidades y de reconstrucción de la(s) verdad(es) del conflicto armado.

A continuación, Francesc Foguet i Boreu en “Una democracia incompleta: la dramaturgia catalana frente a la violencia política” nos presenta un panorama del contexto político y social vivido en Catalunya en estos últimos años, haciendo énfasis en el análisis de dos temas relevantes a la violencia política: el auge de la extrema derecha y la represión de la disidencia. Señala el creciente interés del teatro catalán por las problemáticas políticas y sociales, al mismo tiempo que la mirada al pasado con el fin de reconstruir una memoria colectiva silenciada por el eco del franquismo. Foguet focaliza su atención en las problemáticas que exponen las obras para hallar en ellas el trasfondo político, jurídico e histórico

que enmarcó el *procés català*, fuente creativa para autores diversos. En las piezas que se inspiran en estos hechos se denuncian, entre otros aspectos, la restricción de libertades y derechos por parte del Estado español, la limitación al debate de ideas y la libre expresión, la criminalización de la protesta, el acoso a la disidencia política, la violencia desproporcionada de las fuerzas policiales, la manipulación de la opinión pública y, sobre todo, la guerra judicial (*lawfare*).

Finalmente, en el capítulo “*G8 Project: cuando el teatro ilumina la historia*”, Irene Salza detalla las obras que abordan el tema de la cumbre del G8, llevada a cabo en Génova, Italia en el 2001, reunión que acogió a los ocho líderes de las naciones más poderosas del mundo en torno al tema de la erradicación de la pobreza y dio pie a las protestas por parte del movimiento no-global (no a la globalización), situación que, según Salza, desencadenó una violencia indiscriminada por parte de las fuerzas policiales, causó la aniquilación del movimiento e incluso borró políticamente a una generación. El capítulo pone su atención, en primer lugar, en el análisis del teatro narrativo que se desprende de adornos formales o estilísticos para presentar los hechos de manera cruda, pero siempre con un trabajo documental como base, ejemplarizándolo con *Genova 01*, de Fausto Paravidino; y, en segundo lugar, las nueve obras que conforman el *Proyecto G8* y que se estrenaron colectivamente en un maratón teatral llevado a cabo en la misma Génova el pasado 9 de octubre de 2021, el cual pretendió actualizar el tema del G8, cuestionar, discutir, reflexionar y hacer memoria a través del teatro veinte años después.

Violencia política y teatro en Latinoamérica y Europa en el siglo XXI se trata entonces de un volumen que reúne una investigación amplia y plural, acogiendo diferentes visiones de la(s) violencia(s) política(s) presentes en este siglo en latitudes dispares. Desde planteamientos diversos, desde referentes teóricos heterogéneos (de Albert Camus a Slavoj Žižek, pasando por Walter Benjamin, Hannah Arendt, Noam Chomsky, Tzvetan Todorov, Judith Butler o Achille Mbembe), desde miradas plurales, se estudian múltiples realidades sociopolíticas e históricas en Latinoamérica y Europa; se analizan y referencian un gran número de dramaturgias y espectáculos; se examina una considerable variedad de propuestas estéticas y artísticas, y se observa con detenimiento la relación violencia política/teatro para señalar la complejidad de realidades y fenómenos comprometidos en esta. Una riqueza que precisamente el lector encontrará, sin duda, como una de sus mejores cualidades y que, por otra parte, puede servir de apoyo para futuras incursiones en la temática.

Sin embargo, a pesar de la variedad de contextos políticos, sociales y culturales que se abordan en el presente libro, hay una línea de continuidad en el tiempo –un pasado, un presente y, por desgracia, un futuro– en cuanto a la violencia política y su plasmación en las artes escénicas. Si la mirada se cierne al pasado, se busca una suerte de justicia o reparación pendientes. En la mayoría de los casos, la violencia

política tiene su origen directo o indirecto con el poder de Estado o el contrapoder; se ejerce, con más o menos sutilidades, a través del mecanismo jurídico-policial, como diría Walter Benjamin; y se asocia a una vulneración flagrante (y a menudo impune) de los derechos fundamentales. En muchos casos, entra en acción el fenómeno del *lawfare* o “guerra judicial” con fines políticos, que pone en tela de juicio la credibilidad y la calidad democráticas de los Estados que se valen de ella.

Además del cariz eufemístico o cínico del lenguaje del poder, cabe destacar también que estos fenómenos de violencia política ejercida desde el Estado que se reflejan en las artes escénicas terminan afectando a las generaciones siguientes que, sacándolos del olvido, se atreven a recuperarlos para la escena. Desde estéticas y planteamientos ideológicos diversos, el teatro intenta (re)construir una memoria colectiva de la violencia política, a veces con fines de suplencia ante las dificultades de la “memoria oficial”, a veces –simplemente– contrapuesta. Compruébese además que el uso de metáforas, alegorías o mediaciones estéticas variadas (por ejemplo, distanciadores grotescos o el metateatro) sirve para llevar a la escena temas que son tabúes o difíciles, aunque también pueden ser formas, en el fondo, para sortear la censura.

En buena parte de los casos históricos, se produce una cierta identificación de la violencia política con el pasado traumático, mientras que se observan más dificultades para tratar períodos recientes, hacia los que con toda probabilidad faltan distancia y perspectiva. Precisamente, entre las diferencias que pueden derivarse de las realidades escénicas dispares que se abordan en este volumen, salta a la vista que no hay procesos cronológicos paralelos: cada una de ellas tiene sus tiempos y sus problemáticas internas, que responden también a diferencias históricas y contextuales; cada una exige terminologías específicas y matices propios para aproximarse teatralmente a la violencia política (un concepto, por lo demás, polisémico). Por otra parte, la *intensidad* de las violencias, por decirlo de algún modo, es difícil y delicada de comparar: en América Latina, la violencia política causa muchas más muertes y resulta más traumática que en Europa (a excepción, claro está, de los campos de exterminio o las dictaduras); las tradiciones democráticas son asimétricas en ambos continentes, aunque Europa tampoco pueda alardear de vivir en el mejor de los mundos en cuanto a plenitud democrática. En algunos países de América Latina, la violencia de Estado ha recibido contestación armada y mucho dolor; en Europa, por el momento, las vías de oposición suelen ser no violentas, a lo Gandhi, pero en ambos continentes el poder no duda en reprimir de modo violento manifestaciones impecablemente pacíficas y democráticas.

Sea como fuere, el hecho de reunir estudios sobre la violencia política y el teatro concernientes a realidades escénicas distintas da pie, como acabamos de ver, a hallar afinidades y diferencias entre ellas, siendo en verdad más abundantes las primeras que las segundas. Es, al fin y a la postre, un ejercicio comparativo que

enriquece la mirada y contribuye a conocer mejor no solo nuestro mundo más próximo, sino también el de los demás. Como se podrá constatar, aun cuando tenga tantas limitaciones y le cueste alcanzar el impacto social que adquirió en otros tiempos, el teatro, las artes escénicas en general, han seguido –aquí y allá y en todas partes– en la brecha, denunciando las derivas autoritarias o las dictaduras, comprometiéndose con los derechos básicos, recuperando las memorias de los vencidos de la historia, exponiendo las miserias y la impunidad de los poderosos y, en definitiva, revitalizando el espíritu de lucha como lo más hermoso de la condición humana.

Francesc Foguet y Sandra María Ortega

El teatro argentino y las reliquias de la muerte: trauma y dilemas de las generaciones de posdictadura

Luis Emilio Abraham
Universidad Nacional de Cuyo

La posdictadura

El último período de la historia del teatro argentino suele narrarse a partir de 1983 o 1984, con la vuelta del país a las instituciones democráticas. Sin embargo, tal como ocurre en otros campos de la vida artística y cultural, se lo piensa utilizando el concepto de posdictadura (Dubatti, 2011). Al igual que en otros países latinoamericanos, en la Argentina se usó al principio el término “transición” para nombrar el proceso de desmantelamiento del régimen dictatorial, seguido de la reorganización y la consolidación de las instituciones de la democracia. Todavía puede encontrarse ese término en la historiografía a secas, pero es inusual que aparezca en las periodizaciones de la producción artística, a menos que se utilice para designar una fase inicial de la posdictadura.

El desplazamiento conceptual “transición”- “posdictadura” merece un poco de atención. En términos estrictamente semánticos, “transición” supone una visión optimista y un impulso progresivo del tiempo histórico, pone el acento en

una transformación orientada hacia el futuro. En cambio, “posdictadura” implica un repliegue o un tiempo estancado, insiste en evitar los olvidos, mueve el pensamiento en dirección regresiva. Pero, si se tiene en cuenta la dimensión performativa de las palabras, las cosas se complejizan y se entienden mejor. Al poner el foco en el punto de llegada, el concepto de transición está preparado para encontrar rápidamente un final: para hacer creer que ya se alcanzó una democracia plena cuando funcionan formalmente las instituciones democráticas y ya no se percibe que haya peligro de un nuevo golpe militar, aunque siga vigente el proyecto socioeconómico de la dictadura (Follegati, 2019). El término posdictadura se proponía entonces cumplir una *función descriptiva*: llamar las cosas por su nombre. Pero, además, como se desprende de las reflexiones de Nelly Richard (en Moreiras y Richard, 2001, p. 10), el acto de rebautizar el período con ese término tenía una *función performativa*: buscaba incidir sobre la cultura con un procedimiento discursivo potente. Desautomatizaba la creencia en una democracia conquistada, que era el sentido común; enrarecía cognitiva y emocionalmente el tiempo vivido desde la partida de los dictadores; desarticulaba las representaciones sobre ese pasado inmediato y movilizaba al pensamiento a reformular la memoria. Cuando el concepto de posdictadura finalmente se generalizó, causaba asombro y una especie de despertar: el de haber estado metidos en un proceso histórico diferente del que se creyó vivir. Lamentablemente eso no ocurrió hasta que fue imposible no escuchar el ruido de la realidad a fines de los noventa y, sobre todo, después del estallido de 2001. Entonces nos explotó en la cara lo que Schwarzböck (2016) llama “la no verdad de la democracia” (p. 124) o lo que Horowicz (2012) llamaba la “democracia de la derrota” en un ensayo de 1991 recogido luego en *Las dictaduras argentinas* (pp. 335-370).

¿Cuándo se terminará la posdictadura o cuándo se terminó? Como los restos de ese pasado pueden ser muchos y muy diferentes dependiendo de la mirada, es lógico que existan distintas versiones sobre el final de la posdictadura. Para algunos se terminó en 2003 con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno, es decir, justo cuando el concepto de posdictadura se expandía con fuerza en el discurso académico. Pero volvió después de la derrota del kirchnerismo en 2015, cuando el retroceso al neoliberalismo más feroz se dio con la velocidad del rayo. Para otros, algunos síntomas de que la posdictadura se iba pasando convivían con la evidencia de todo lo que faltaba avanzar y esos índices contrapuestos podían superponerse en el tiempo.

La posdictadura es un tiempo capaz de provocar alternativamente o a la vez, entre muchas otras cosas, experiencias disímiles o confusas sobre lo que pasó, pasa o sigue pasando, igual que en *Harry Potter*, que se deja leer como una saga que explicó nuestra posdictadura a los niños. Algunos momentos son más aptos para creer lo que quiere la mayoría: que Voldemort ya no volverá con toda su monstruosidad, que la posdictadura se terminó, se está terminando o se terminará por el comienzo de algo mejor. Otros momentos, como el actual

probablemente, se resisten más a ese deseo y acentúan los temores de quienes piensan que puede volver igual o peor. Cuando Dumbledore se da cuenta de que se acerca lo peor, el deseo cambia por completo: ¡que la posdictadura no se termine!

Mientras tanto, surge una nueva generación. Esa es la perspectiva elegida por la narradora para contar la historia: la de un hijo que no conoció a sus padres, muertos en lucha contra Voldemort. Harry y sus camaradas tendrán que entender a duras penas lo que pasó y qué hacer en el presente: los medios y el gobierno relatan la historia como si Voldemort hubiera sido derrotado por completo y eso es lo que cree la mayoría; los adultos que saben, los que reorganizarán la Orden del Fénix, les van dando pistas, pero hablan en clave, ocultan información y al final parece que Dumbledore no dijo toda la verdad. Tienen que descubrir muchas cosas, pero sus mayores *enigmas* son los fantasmas de sus padres, una profecía de origen confuso (no se sabe bien qué significa) y una nueva interpretación de ese oráculo que se presenta al final como mandato. Al parecer hay que cumplirlo a rajatabla y le pide a Harry, como condición de la victoria, su propia muerte.

Las generaciones que empiezan a producir en la posdictadura tuvieron que enfrentarse a un dilema parecido. Cuando llegaron al teatro, la opinión común era que denunciar el terror y la muerte, animarse a hablar de eso, permitía vencer la dictadura. Esa opinión era como las *reliquias de la muerte*: esos objetos ultra valorados por los que se pelean los mortífagos para ser inmortales, pero no permiten vencer a la muerte, porque los hizo la muerte para engañar.

Las generaciones de posdictadura

En la posdictadura hay varias generaciones haciendo teatro a la vez. En este trabajo nos ocuparemos de dramaturgos y dramaturgas que eran muy chicos o no habían nacido en un tiempo que, sin embargo, experimentan como crucial: el de la juventud revolucionaria de los sesenta y setenta, lanzada hacia el futuro primero, después derrotada políticamente por la burocracia sindical en el interior del movimiento peronista a partir de la masacre de Ezeiza (20 de junio de 1973), perseguida por organizaciones paraestatales y, desde el 24 de marzo de 1976, acorralada por las Fuerzas Armadas en nombre del Estado.

Como los que llegaron a la vida productiva recién en la posdictadura no vivieron buena parte de ese pasado o por lo menos no tenían edad para intervenir en la política y, a pesar de todo, lo perciben como fuerte determinación de su presente, estas generaciones se caracterizan, entre otras cosas, por una experiencia enriquecida de la historia. Les interesa el presente y quieren que haya futuro, pero el presente y el futuro se sienten como *secuela* del pasado, en su doble sentido clínico y narrativo, es decir, como una película (una mala película) extremadamente dependiente de una serie de la cual nos perdimos las primeras partes. (Nací en 1974, soy de esas generaciones).

Para entender generacionalmente la posdictadura, me resulta indispensable un libro de Elsa Drucaroff que, aunque no es sobre el nuevo teatro argentino sino sobre la nueva narrativa, aporta herramientas fundamentales. En *Los prisioneros de la torre*, Drucaroff (2011) señala que, al llegar a la posición de “mando y predominio”, los sobrevivientes de las generaciones de militancia, las que protagonizaron las luchas revolucionarias y pensaron los proyectos de transformación social de los sesenta y setenta, se vieron inmersos en lo que Horowicz llama “democracia de la derrota”. La sociedad aguantaba ahora los efectos del saqueo y del capitalismo más feroz casi sin movilizarse para exigir cambios profundos (hasta 2001). Eso era impensable antes de que la dictadura sellara una larga historia de represión con treinta mil desaparecidos y antes de que la democracia instalara una memoria del terror: en Argentina se conoce como “teoría de los dos demonios” y, en los primeros años de la democracia, tuvo su manifestación más influyente en un texto que supuestamente escribió Ernesto Sábato y fue publicado en 1984 como prólogo del *Nunca más*, es decir el informe de una investigación sobre la violencia del Estado, a pesar de que es prácticamente un cuento gótico (Drucaroff, 2011, p. 152).

Pero la democracia de la derrota no es solamente una secuela del miedo. Estuvo sostenida también por la *negación de la derrota*, que se dio de manera intensa y persistente mientras fue posible. Las generaciones militantes vivieron enormes problemas para hacer el duelo y asumir la derrota de su proyecto político. (La demora del Estado en hacer justicia tampoco ayudó). En lugar de elaborar el dolor, muchos tendieron por un tiempo a disfrazar de triunfo su realidad de vencidos (Drucaroff, 2011, pp. 34-38 y 137-143). Plegándose a la imagen angelizada de una militancia “que no militó” y, tras sufrir la pérdida de tantos inocentes y enfrentar el peligro, finalmente ganó expulsando al régimen militar (lo que implicaba un cambio radical de objetivos), o eternizando los gestos rebeldes de su pasado heroico como si siguieran teniendo la misma fuerza combativa, fueron construyendo una corrección política difícil de cuestionar por parte de las generaciones siguientes. Drucaroff (2011) llama a este fenómeno *tabú del enfrentamiento* y lo introduce con una pregunta: “¿qué sería rebelarse contra ‘rebeldes’ que, además, han sufrido persecución, tortura, muerte de amigos, hijos, hermanos, novios, y son además tan prestigiosos y respetados en el campo intelectual [...]?” (p. 53).

A lo largo de su ensayo, la responde de muchas maneras y con diversos matices, por ejemplo con la imagen de Ortega y Gasset que usa para titular el libro: las nuevas generaciones se van montando sobre los hombros de las viejas como si se tratara de una torre humana; las de arriba ven más, son dueñas de una mirada más abarcadora, pero dependen de las de abajo para producir movimiento; a la vez amos y prisioneros, los de arriba pueden experimentar la historia con predominio de una u otra actitud, dependiendo de sus circunstancias (pp. 34-38). La diferencia entre las generaciones de militancia y las de posdictadura es que las primeras nacieron en un horizonte que les permitió sentirse amos de la torre. En cambio, a las generaciones que heredaron la derrota “les cuesta encontrar aquella legitimidad, la soberbia de

quien se jacta de estar arriba de la torre; si abajo hay treinta mil muertos, la culpa es demasiado grande como para discutirlos" (p. 161).

Drucaroff (2011) distingue dos generaciones de posdictadura: los nacidos aproximadamente en el lapso 1961-1970 y los que nacieron entre 1971 y 1980. Esas dos generaciones tienen algunas diferencias entre sí, pero no voy a entrar en esa cuestión. Sí importa, en cambio, destacar que se caracterizan fundamentalmente por su diferencia respecto de las generaciones militantes y por el hecho de que esa diferenciación fue a su vez una conquista trabajosa. El tabú del enfrentamiento resultó determinante por un tiempo y se evidenciaba en la ausencia de una conciencia generacional fuerte, en la poca predisposición a reunirse entre congéneres, en la falta de autoestima respecto de su propia posición en la historia y en la inclinación a reproducir el discurso correcto de las generaciones anteriores sobre el pasado. Esta situación empezó a transformarse de manera generalizada y visible después de diciembre de 2001, cuando las nuevas condiciones sociohistóricas favorecieron que el tabú perdiera poder y, en consecuencia, esas nuevas voces se afirmaran sin impostaciones y se multiplicaran los emprendimientos colectivos, pero era la continuación de algo que había empezado en la narrativa de los noventa (pp. 169-207).

Si bien el tabú del enfrentamiento actuó en el campo teatral de la posdictadura por los mismos motivos y con los mismos efectos, hubo manifestaciones más tempranas de conciencia generacional. La principal causa es que el teatro requiere del trabajo colectivo por lo menos en algún momento del proceso de creación y la actitud de los primeros jóvenes que llegaron a los escenarios en la posdictadura era además especialmente proclive a la reunión: más específicamente, a la asociación tipo fiesta juvenil. La movida under de los ochenta fue un primer despertar de las generaciones de posdictadura. Esos grupos de actores y actrices hicieron un teatro "antiliterario" con un impulso y unos rasgos con los que se identificarían después los dramaturgos de los noventa para pensarse como generación de una manera mucho más consciente.

No tardaron en aparecer propuestas que tenían con "la movida" un aire de familia por su inclinación a poner a los actores en el centro del proceso creativo y por los gestos antiliteratura dramática, pero declaradamente críticas y recibidas sin ninguna vacilación como una nueva forma de teatro político. Me refiero principalmente al Sportivo Teatral de Ricardo Bartís. Bartís nació en 1949, no era de las generaciones de posdictadura por su edad, estaba demasiado lejos como para confundirse con ellas y, de hecho, no se confundía: se juntaba con los prisioneros de la torre como maestro, y ellos lo buscaban no solamente porque sabía enseñar el nuevo teatro, a hacer dramaturgia desde la actuación, sino también porque Bartís era uno de esos pocos de las generaciones militantes que profanaban el secreto de la derrota y exhibían la negación en su inconsistencia.

Sin embargo, como dramaturgo, Bartís no trabajaba solo. Tanto sus obras como su poética, surgieron de la interacción con el imaginario de actores jóvenes.

Hubo una profunda exploración del conflicto intergeneracional: el mismo trauma, mitad edípico, mitad hamletiano, que padecen los personajes jóvenes de sus obras y se indaga haciendo intervenir numerosos textos de la literatura argentina, episodios de la historia, frases de la política, para tratar de intuir de dónde viene el fantasma que empuja a los jóvenes a la muerte, aparece también (consciente o inconscientemente) cuando Bartís describe (de manera abstracta e idealizada) la relación entre el director y los actores en el teatro que le parece valioso.

“La relación del director con el actor es muy compleja, hay lucha creativa” (Bartís, 2003, p. 117), un “campo de batalla” (p. 68) en el que el director no impone sus ideas, sino que orienta a los actores a producir pensamiento, a dar el salto (p. 117). “El salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (p. 117). En el centro del teatro no está ni el autor ni el director. En el centro del teatro está el “ser o no ser del actor”: “Porque la actuación se padece. Los actores quieren actuar porque durante el resto del tiempo no son nada” (p. 180). El mejor teatro se da cuando “el actor no ejecuta, sino que se ejecuta [...], se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona” (p. 25). En cambio, la tarea supuestamente menor del director se enuncia en primera persona: “esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo” (p. 12). Se nota un trabajo intergeneracional en el que hubo aprendizaje y conflicto. Bartís (2003) capta el trauma de los prisioneros; se los muestra en las obras y los hace actuar el trauma con su metodología de creación. Exhibe la arbitrariedad del tabú: el actor no es y entonces el director se afirma en su existencia, de la misma manera que las generaciones militantes solían negar la derrota proyectándola en los jóvenes:

En el barrio había ley y vos tenías conciencia de riesgo, ahora no existe ley en la sociedad y no se transgrede nada. Eso marca la gran diferencia con los 70, además de que era una década solidaria, en la que existían hipótesis de cambio, había riesgo, implicaba la posibilidad de que te mataran. (p. 141)

Aparte de aprender del maestro, los prisioneros de la torre quizás notaron también algunas inconsistencias: por ejemplo, que la grandeza de su pasado se fundamenta poniendo juntas cosas tan desparejas como proyectos de futuro y peligro de muerte. Cuando se independizaron, tenían mucha más conciencia de su trauma y de su diferencia con las generaciones anteriores que los grupos de “la movida”. La primera ruptura clara del tabú del enfrentamiento no se dará contra Bartís, sino con los dramaturgos más aferrados a la negación de la derrota: los que se sintieron más identificados con Teatro Abierto.¹

1 Teatro Abierto: serie de ciclos de obras breves organizados por dramaturgos, directores y actores como protesta ante la situación de precariedad, censura, desmantelamiento del teatro independiente por parte del régimen militar. El primer ciclo se llevó a cabo en 1981 como reacción ante el cierre de

En la década de 1990 comenzaron a hacerse visibles los dramaturgos de la primera generación de posdictadura. Al principio trabajaron como dramaturgos de escritorio, pero luego comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el desarrollo de los ensayos. Al igual que las actrices y actores de los años ochenta, sintieron la inclinación a agruparse entre congéneres y esa dinámica asociativa continuó cuando la segunda generación de posdictadura empezó a estrenar sus obras alrededor del año 2001.

La señal más visible de la llegada de una dramaturgia nueva fue la polémica del Caraja-ji. En 1995, el director del Teatro San Martín convocó a ocho dramaturgos para un taller coordinado por Roberto Cossa y Bernardo Carey (gente de Teatro Abierto). Eran Carmen Arrieta (n. 1964), Alejandro Tantanian (n. 1966), Rafael Spregelburd (n. 1970), Alejandro Robino (n. 1963), Javier Daulte (n. 1963), Alejandro Zingman (n. 1966), Jorge Leyes (n. 1962) e Ignacio Apolo (n. 1969). Hubo mucha rebeldía y, como los dramaturgos consagrados no pudieron entenderla como algo propio de la diferencia generacional, terminaron por disolver el taller. Para seguir acompañándose en sus procesos creativos, los jóvenes siguieron actuando sin coordinación y se llamaron Caraja-ji. Recibieron, de parte de ciertos dramaturgos y críticos consagrados, el mismo tipo de valoraciones poco entusiastas que los grupos de los ochenta: falta de compromiso, frivolidad, indiferencia hacia los problemas sociales urgentes de la Argentina, es decir, según la corrección política de entonces, el deber de recordar la dictadura, la tortura, la represión, el terror, las víctimas. Como a sus congéneres actores, se les festejó fundamentalmente la innovación estética, pero se vio menos la renovación temática, la crítica que hacían esos jóvenes a su manera, haciéndose cargo de la liviandad o la banalidad que se les reprochaba como si fueran exclusivamente suyas, cuando eran norma en la Argentina de los noventa. En la polémica del Teatro San Martín, salieron a la superficie las diferencias en cuanto a procedimientos creativos, maneras de concebir el proceso de producción y formas de relacionamiento, pero no se dijo nada del abismo que separaba las representaciones que unos y otros se hacían sobre la Argentina del presente.

En definitiva, fueron rebeldes en varios frentes, incluso en los temas-tabú que provocaban más conflicto con las generaciones militantes, pero el efecto de esa transgresión fue limitado. Cuando en el 2001 o poco después se dieron las circunstancias para hacerse escuchar, empezó a sumarse también la segunda generación

la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional y contra la afirmación de algunos funcionarios de la dictadura de que la dramaturgia argentina era insignificante. Pero luego del incendio del Teatro del Picadero (6 de agosto de 1981), se transformó de pronto en un evento de mucha trascendencia para la sociedad, fue relevado por la prensa extranjera y sospechosamente festejado por periódicos nacionales que antes le guiñaban el ojo a la dictadura. Una vez desaparecido el contexto político que le había dado su fuerza, el fenómeno empezó a declinar y se agotó en 1985. Los dramaturgos que serían más recordados por la gesta fueron los que ya estaban muy consagrados en ese momento: Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, entre otros.

de posdictadura y comenzaron a mostrar de forma cada vez más directa, incisiva y profunda su trauma y cómo viven la Argentina los que heredaron la derrota.

Un dilema generacional: qué hacer con la incertidumbre propia y la solemnidad ajena

En trabajos anteriores dedicados a observar los efectos de la violencia política y de la frustración de proyectos políticos colectivos en la dramaturgia de las generaciones de posdictadura (Abraham, 2017 y 2021), procedí del siguiente modo: a medida que el corpus iba creciendo selectivamente, yo orientaba mi lectura teniendo en cuenta algunos núcleos traumáticos que Drucaroff encontró en la nueva narrativa argentina: el filicidio, la aparición de fantasmas, el reproche de los jóvenes a los adultos por la omisión o el falseamiento de la historia, el enigma del origen personal, el enigma del pasado y sus consecuencias en el relato. A pesar de que mi trabajo no arrancó desde cero, porque tomé como base de operaciones *Los prisioneros de la torre*, se fue volviendo inductivo. Los núcleos del trauma eran los mismos, pero iban adquiriendo sentido en la medida que yo leía y armaba mi corpus, entonces la relación se me iba revelando en otro orden. Además, durante el análisis encontré algunos aspectos que, aunque aparecían muchas veces de manera independiente, se volvían más conflictivos cuando se presentaban en pareja; se convertían en un núcleo traumático cuando aparecían juntos, como una opción binaria, una alternativa que fuerza a un personaje a elegir entre dos posibilidades, aunque ninguna de las dos le parezca deseable. Me di cuenta de que tenían las características de lo que se conoce como dilemas generacionales, pero además traumáticos por difíciles de resolver. Cuando son provocados por un trauma, las reacciones posibles son muy limitadas, las alternativas están determinadas por el pasado, vienen hechas o más o menos hechas, y pueden llegar a ser tan pobres que los personajes sienten su intervención en el presente como irrelevante, o que da igual, que es intrascendente el acto de elegir.

Los dilemas no se encuentran exclusivamente en la ficción, sino que tienen un equivalente en su vida como dramaturgos: el campo teatral y la cultura de su presente les plantean desafíos a los que tienen que responder. Voy a dejar para el próximo apartado el análisis del principal dilema que encontré en la ficción: un dilema traumático vinculado con la dolorosa dificultad para transformar la historia y que se proyecta en los personajes, por lo menos al principio, para elaborarlo afuera, como si fuera de otro, con la ayuda de la ficción. En cambio, en el resto de este apartado, veremos algunas reacciones ante el *dilema estético y cognoscitivo* que les formula a los dramaturgos su época. Aunque implica diferenciarse de la generación de predominio y requiere idear procedimientos artísticos para transgredir un tabú, les resulta mucho menos traumático, encuentran alternativas y por eso logran hacer circular sus propios fantasmas en las obras.

El dilema cognoscitivo está signado por la posición de estas generaciones en la historia, por haber sido niños o adolescentes en un pasado crucial que se niega, se oculta, se falsea y sienten como *enigma*. El presente les reclama entonces algún tipo de reacción ante el *problema de la incertidumbre*, pero no solo eso. La democracia de la derrota no se sostenía con puro silencio, sino con una memoria que estimulaba la negación por medio del terror y el decoro del duelo. Había que hablar sobre la culpa de los militares para destacar la propia inocencia. Había que callar que los militantes habían luchado por algo: de lo contrario, dejaban de ser inocentes y se faltaba el respeto a las víctimas. Esa corrección política se apoyaba además en un tono solemne. Después, la memoria se amplió y se visibilizó otro relato, que recordaba el pasado político de la militancia e impulsó el proceso de justicia, pero hubo bastante idealización. Ahora el tono solemne agigantaba a los héroes, inhibía la crítica, esquivaba preguntas.

Los prisioneros de la torre tuvieron que idear todo tipo de procedimientos para empezar a tantear su trauma en un momento en que el tabú era una fortaleza: usaron metáforas, representación indirecta, evitaron nombrar el referente y al mismo tiempo transgredieron el tono imperante con *parodia, comicidad absurda, disparate, carnavalización y múltiples planos de ironía*... Aunque la dictadura y sus atrocidades no eran un misterio, no eran el enigma a indagar, empezaron por ahí, y en relación con ese tema, el humor cumplía dos funciones: autoironía y alivio del miedo. Un ejemplo donde se aprecia muy bien. En *Cucha de almas* (1992), entre muchos otros detalles, Spregelburd imagina escenas de tortura que terminan en muerte: una madre se vuelve filicida por accidente en medio de comentarios y situaciones que dan risa, disparates, frivolidad absoluta. Es difícil que el público no se haya quedado con una idea más o menos así: “la obra no habla de desaparecidos y crímenes de la dictadura”, lo cual implica haber intuido en algún momento que sí hablaba de eso, haberse reído, haber sentido alivio y a la vez irritación por la barbaridad que hizo este autor, pero después estar muy inseguro de atribuirle esa intención, porque nada encaja con el tono esperable. La autoironía permite decir y no decir. Por lo que llega a decir, la obra es desafiante, descoloca, incita a reformularse algo. Por el tono que usa, la obra no termina de decir nada “importante” y el autor es “frívolo”.

Cuando los prisioneros empiezan a llegar a las capas más profundas del trauma, la desolemnización sigue presente y desempeña otras funciones. Veamos, por ejemplo, qué hacen cuando desolemnizan a los militantes del setenta. Una estrategia efectiva es buscarlos en el presente y ver cómo son ahora: tal vez han renunciado a sus ideales o ni siquiera se acuerdan de cuáles eran, cosa que puede observar con desilusión un grupito de jóvenes que prepara un documental sobre los gloriosos años sesenta-setenta en *Proyecto Posadas* (2015), de Andrés Binetti (n. 1976). En *El pasado es un animal grotesco*, Mariano Pensotti (n. 1973) insinúa algo parecido, pero más complejo. Mario quiere ser cineasta y, en un momento, sueña con ser un artista comprometido y admirable como Leonardo

Favio, a quien idealiza. Logrará una entrevista con Favio, Favio se dará cuenta de que lo confundió con otro y lo despachará por falta de tiempo. Mario no parece desmoronarse, más que a la desilusión, pasa a la indiferencia. La desolemnización actúa sobre Favio, pero levemente: a lo sumo aparece como un empresario del arte muy ocupado, inaccesible, alguien típico de nuestra época. La desolemnización actúa más fuertemente sobre Mario: la forma en que idealiza es ingenua, está en el aire, es superficial y se caerá con el primer viento. De ese pasado sabe poco y le cuesta imaginarlo; está puesto ahí como un punto de comparación para lamentarse sobre los límites de su propio presente, un lamento a medias otra vez: como casi todo, es irónico. Los dramaturgos de las generaciones de posdictadura no discuten el heroísmo de las generaciones militantes para encumbrar a la propia. La actitud irónica y, como veremos, de incertidumbre, es generalizada y afecta por igual, a veces un poco menos, a veces un poco más, a los personajes de su propia generación, como Mario. Por lo pronto, el procedimiento es brillante: la desolemnización del héroe es suave, no hace falta, lo importante es mostrar la inconsistencia de la idealización:

Este tipo es un gigante, es de otra época.

De cuando las personas se animaban a hacer cosas desmesuradas, heroicas.

Este no es un Directorcito del Nuevo Cine Argentino, este se levantaba, hacía unas películas inmensas, se cogía a unas actrices hermosas y a la tarde cuando le quedaba tiempo se iba a hacer la revolución con Perón.

A mí sí me queda tiempo libre después de hacerme la paja me voy a comprar discos en cuotas a Musimundo... (Pensotti, 2012, p. 153)

Otra de las estrategias es ir a buscar a los militantes al pasado, pero esa es más difícil y no se hace solo para ironizar, sino porque lograr representarse ese pasado, inquieta mucho. El *enigma histórico* para estas generaciones no es la dictadura, sino lo que pasó antes, fundamentalmente en dos momentos que obsesionan por razones distintas y suelen generar reacciones diferentes. La militancia armada y festiva es lo más difícil de imaginar, lo que está más vacío, tapado por la repetición de las imágenes del horror y de la muerte. Entonces el vacío se llena de información y se trata de que las historias sean verosímiles, pero sale el disparate, la intriga de espías, la comedia; hay crítica a través del ridículo y mostrando a los militantes como inexpertos, pero en general eso no bloquea la empatía, como ocurre en *Proyecto Posadas*, de Binetti, que representa ese pasado en el primer acto y la desilusión de los documentalistas en el segundo. El otro momento es la militancia en proceso de derrota con la vuelta de Perón, en especial la masacre de Ezeiza, que está demasiado lleno y por eso es indescifrable, oculto por el tabú, sobrecargado de hipótesis y contrahipótesis: paranoia en serio, como la que

produce Pompeyo Audivert, llevando al paroxismo la acumulación de posibles en *Edipo en Ezeiza* (2013): las escenas se pueden leer de muchas maneras, además de conectarse de muchas maneras con las otras escenas. Es una obra que contiene varias historias y varios tiempos a la vez: los personajes parecen fantasmas que podrían estar recién muertos en 1973, en 1978 o en 2013. Las actuaciones son grotescas, en los diálogos hay cambios de tono que sorprenden y las situaciones paranoicas producen algo de comicidad, aunque no haya tanto humor como en otros casos. De todas maneras, la obra de Audivert es un ejemplo perfecto de lo antisolemne, porque lo solemne no es igual a lo serio, sino una entonación alta y una mirada desde arriba que ponen al hablante en posesión de la verdad. Para desolemnizar, los prisioneros de la torre suelen usar procedimientos que también producen humor, pero no necesariamente. Lo fundamental es que deriven de una *actitud de incertidumbre* (Drucaroff, 2011, pp. 282-286).

La incertidumbre puede entenderse como una *afección*, algo que el sujeto no maneja y no debería tener: carencia, vacío, concebidos como desventaja frente a otros que supuestamente no tendrían esa falta, y produce entonces angustia o necesidad de tapar, disimular. Si bien hubo en los noventa algunas obras en las que se percibió esa reacción aplastante frente al enigma, un sujeto impedido para siempre de saber algo fundamental del pasado que se perdió y que entonces solo debería hablar de ahora en más de esa falta que tanto deleita a “los que saben”, esas obras no fueron escritas por dramaturgos demasiado identificados con las generaciones de posdictadura; se percibían a sí mismos como los pensaban los mayores y, entonces, no resolvieron el dilema generacional frente a la incertidumbre: se quedaron prisioneros en el terreno que tenían más a su favor. En las obras de la primera generación de posdictadura (las del Caraja-ji, por ejemplo) el complejo por no-saber está, pero lo elaboran, lo piensan y ven que la incerteza que les tocó por su época puede ser algo positivo, y que es mejor asumir la carencia que negarla. La incertidumbre se transforma entonces en una *actitud*, la falta de experiencia directa del pasado se trabaja con imaginación, la ficción somete las verdades solemnes al proceso de la duda y la duda puede ser un valor en un tiempo histórico en que la solemnidad se usa para ocultar. La segunda generación de posdictadura heredó esto y lo continuó con naturalidad desde el principio. La actitud de incertidumbre no podía más que chocar con el pasado y así fue. Este fue justamente el terreno en que se dieron las polémicas explícitas. La más conocida es la fugaz discusión entre Spregelburd y Gambaro, pero implicaba cuestiones pensadas grupalmente en el Caraja-ji, con Javier Daulte, por ejemplo. Resumo los puntos fundamentales que nos llevan al siguiente apartado.

No es casual que la reacción de Gambaro se haya dado a partir de una opinión de Spregelburd que relativizaba la actitud propia de Teatro Abierto como algo productivo para el presente: “[Spregelburd] Considera que su generación ha logrado recuperar una situación gozosa del teatro, liberado del imperativo

de ‘decir lo importante’ de los 80, un teatro que propone un encuentro festivo, pero de una enorme responsabilidad con el presente” (Rodríguez Ballester, 2007, p. 35). Tampoco sorprende que ahora venga precisamente la acusación de banalidad: “lo importante está” o “la banalidad lo ha reemplazado”; el teatro puede generar “un encuentro festivo sin abjurar de su trascendencia”; “el teatro es una experiencia lúdica, pero el juego se banaliza si callamos lo importante como un valor que la sociedad no necesita” (Gambaro, 2007).

Spiegelburd (2007) escribió la respuesta muy enojado y afectado; fue además muy larga. Entonces, en el texto de Spiegelburd puede pasarse por alto lo medular, que en mi opinión es esto:

Quando nos referimos a “lo importante”, la pregunta básica es quién es el que determina qué es “lo importante” [...] Todo teatro que no se comprometa con el presente producirá banalidad. Pero también todo aquel teatro que sólo adhiera a “lo importante” sin cuestionar qué es. [...] [...] La determinación *a priori* de lo importante no siempre produce buen teatro. Y la falta de compromiso para con el proceso creativo genera banalidad y aburrimiento. [...]

Somos un país traumado, pero cada generación tiene su trauma. [Para] Toda una generación que haya sufrido el peso de la censura [...] lo importante era aquello que no se podía decir abiertamente. [...] En otras circunstancias [...] lo “importante” está pactado cómoda y previamente [...]. (pp. 34-35)

El *compromiso con el proceso creativo* y la *incerteza sobre las verdades a priori*, expresados de muy diversas maneras, son principios bastante compartidos por las generaciones de posdictadura. Lo extraño es que, apareciendo casi siempre juntos o relacionados, se recuerde mucho más uno solo de esos principios: lo importante es el compromiso con el proceso creativo. Con Daulte pasó lo mismo: la idea más famosa y archirrepetida de su poética es que el procedimiento creativo del teatro es “el compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa” (Daulte, 2017). En cambio, pasó inadvertido algo que dice con la misma claridad: aunque no es obligación del teatro, “la fidelidad a un procedimiento es capaz de generar una verdad” (Daulte, 2017). El dilema generacional es la incertidumbre y ellos lo resuelven asumiendo la *actitud de incerteza como valor*, porque permite revisar verdades *a priori* que tal vez no lo sean. El *compromiso con el juego es la herramienta*, porque si el teatro tiene siempre la obligación de decir la verdad para cumplir con su compromiso social, corre el riesgo de repetir impulsivamente verdades manipuladas. Si solamente se ve la herramienta, se banalizaba una poética que no es banal, aunque tenga que trabajar con lo intrascendente para llegar a una verdad *a posteriori*, porque *lo banal* está por todas partes, *es lo que quedó del otro lado de la muerte*. Gambaro se da cuenta de que le están mostrando banalidad, pero no se permite pensar que asumir la banalidad puede ser importante para el presente. Pasa por alto palabras clave del texto de Spiegelburd: se olvida de mencionar “los 80”. Para ella “lo

importante” y “lo importante de los 80” es lo mismo. La verdad inmovible de Gambaro es producto del miedo. El principal gesto de su obra fue no callar el terror cuando había peligro. Para Gambaro, lo importante depende del terror político que la amenazaba en todo momento con riesgo inminente y *le hizo sentir*, a pesar de que en esos años se la pasó haciendo metáforas sobre la Muerte, que logró no-callar la masacre y burlar a la Muerte. No quiero decir que no haya tenido importancia denunciar la masacre. El problema es haber vivido un tiempo reaccionando al terror y después no dudar de los efectos que eso puede seguir produciendo. Pero eso no lo inventó ella y la dictadura tampoco. Viene de más atrás y las generaciones de posdictadura, prisioneras por las poquitas posibilidades que da el presente para mover la torre, para transformar la historia de una manera que hoy es urgente, pero liberadas para ver el trauma, se pusieron a elaborar el enigma.

Banalidad o muerte

Postales argentinas (1988) es una obra que muchos prisioneros de la torre señalan como una clave. Es, además, por lo menos parcialmente, una obra de esas generaciones, porque en la dramaturgia participó Pompeyo Audivert (n.1959), además de Ricardo Bartís y Alfredo Ramos.

La obra representa los últimos momentos de la vida de Héctor Girardi en una Buenos Aires en ruinas, en el futuro. La imaginación sobre el futuro, sin embargo, da por resultado una regresión, como pasa en buena parte de la ficción argentina de posdictadura, de muy diferentes maneras (Vazquez, 2020). En este caso, el pasado ya está en el futuro. No hay ni ha habido movimiento. Aunque se encuentran por ahí algunos detallitos que apuntarían a construir un verosímil de ciencia ficción futurista, es decir, un estado extraño del mundo cuya lógica logra armarse por reglas cognoscitivas de una cultura científica, eso se frustra. Los detalles no encajan, no se siguieron trabajando en el proceso de creación grupal, quedaron ahí como restos de un intento de la imaginación que no se pudo continuar o se olvidó por algún motivo. En cambio, las que ganaron son las reglas de la fantasmagoría y del mito. Como el verosímil tiene agujeros y zonas irresueltas (cosas que pasan y no pasan, momentos que hay que terminar de ordenar, elementos que quedan dispersos reclamando conexión), el lector/espectador tiene que traer de otro lado ciertos materiales para establecer nexos, tapar vacíos, integrar. Para hacerlo, nada funciona tan bien como Edipo, Hamlet y la historia argentina entre el primer peronismo y la derrota de Montoneros antes del 76. La dictadura no está o, en todo caso, quizás la obra permita concebirla como una brutal continuación de la derrota. Lo que hay en ese futuro como una fuerza espectral ya estaba mucho antes del 76 y esos son los fantasmas con los que la obra piensa la trágica imposibilidad de construir una nueva experiencia de transformación histórica, el dilema traumático de que las alternativas del presente o del futuro ya estén hechas.

En lugar de desarrollarse en el ámbito de la política, esa tragedia de no poder producir algo nuevo se imagina en relación con la actividad literaria y, si se lo piensa bien, es lo más lógico que puede hacer un grupo de artistas para entender. El protagonista se llama Girardi y su conflicto inicial es lidiar con el mandato de ser escritor como su padre muerto: “Todo parece recordarme una ley de la sangre: debes escribir, [...] es un mandato ancestral que ha llegado hasta mí a través de un espermatozoide pleno de lírica y misterio” (Bartís, 2003, p. 43). Hasta acá todo parece hamletiano, pero el padre es un remoto espermatozoide, es un enigma, no tiene poder. Entonces la madre será la encargada de insistir en que se cumpla el destino. Ella es la que transmite el mandato, pero como si fuera por el padre, para que el padre no deje de existir: “Si no escribes [...], tu padre se disolverá en las tinieblas del olvido” (p. 46). La obra está armando una mezcla que se volverá peligrosa para Girardi, magia oscura difícil de controlar: Edipo, su madre y el padre muerto, pero engendrando en la madre un mandato. El espectro de Hamlet tratará de actuar sobre el hijo por mediación maternal. Al principio es inofensivo: no se manifiesta, es puro misterio, no es aquel viejo fantasma que acecha hasta conseguir su propósito. Mientras la madre controle al fantasma y transmita el mandato como si fuera propio, Girardi podrá estar tranquilo, pero eso dura pocas páginas: “¡Comprendí que mi madre citaba! Nada hubiera podido hacerme tanto daño... ¿Qué era lo cierto y qué era lo falso en su discurso de madre?” (p. 48).

El origen del mandato, la voz primera, se vuelve indescifrable o siempre lo fue. Girardi se imagina ahora a la madre como el muñeco de un ventrílocuo, alguien la usa para hablar: “mi madre, razón de mi existencia y única musa posible, pendía en un clavo repitiendo un texto fijo” (p. 51). Girardi se frustra, se desilusiona, desconfía un rato, se melancoliza, pero él no es Hamlet, que sí sabe cortar con la madre. Es Edipo, que podría vencer al padre, salvo si se ve metido en el peor dilema posible para él: por decisión de la madre, del padre, de una fuerza externa o del azar, escuchar una canción con letra de padre y música de madre. Cuando la madre se convierte en una máquina de citar palabras de otros o de dejarse hablar por otros, Girardi se siente condenado al plagio. ¿Cómo escapar de esa condena si la madre es su “única musa posible”? No puede escribir sin repetir la historia, no puede hacer nada nuevo. Por mandato y promesa de la madre, debía escribir para que el padre actuara y el padre transformaría la historia, pero si el discurso de la madre se revela como falso, seguir sus palabras será irrelevante para la historia, escribir se vuelve *intrascendente*. Y ahora que la madre sabe que Girardi se quiere revelar, lo amenaza de muerte y de aborto. Ahora sí Girardi lucha y mata a la madre. Pero el fantasma no deja de renacer; incluso luego de su supuesta muerte definitiva se reencarna en Pamela Watson, la novia del protagonista, que ahora lo controla como antes su madre. La madre es inmortal, dice Girardi, y una vez convertida en mito, sigue repitiendo en la cabeza de Girardi, con gestos amorosos que Edipo no resiste, los dilemas hamletianos que dijo cuando vivía. Dice Girardi

al final: “Llevo en mis oídos la maravillosa música: Serás lo que debas ser o si no, no serás nada” (p. 60). Girardi no tiene muchas opciones. En apariencia, no es lo que debía ser y entonces le queda la nada. Pero volveremos a esto después, porque los dilemas enigmáticos a veces engañan. Girardi acepta su destino tirándose al Riachuelo y sintiéndose feliz de ir a reencontrarse con su madre.

Leída así, la historia argentina se vuelve delirante, pero un tipo de delirio que, contrastado con la realidad, produce resonancia. El imaginario de la obra proyectado sobre el pasado sugiere una madre con ideas y sentimientos que, luego de su muerte, le hablarían en su misma lengua a la juventud peronista de los setenta, pero con un discurso de madre que también contiene frases falsas: serás a través del padre o no serás nada. Después de su muerte, se vuelve un mito poderoso y ya no es nada fácil saber quién lo controla. La madre dice que la política para que los hijos trasciendan la hace el padre; los hijos hacen gestos políticos para sostenerlo; de ser necesario hay que defenderlo con la vida, igual que ella. Si en un momento los hijos entienden que el padre no gobierna para ellos, lo único que queda es resignarse a la política a medias o transgredir. Si hay transgresión, el fantasma del padre se puede convertir en terror político, pero sin que dejen de resonar las palabras de la madre: hay que proteger al padre. Entonces, aunque vean que el padre los desilusiona, le darán varias oportunidades, porque notan que el discurso del padre contiene todavía algo del discurso de la madre, no la parte revolucionaria que les gusta, pero algo hay. Repiten muchas palabras de la madre, las cantan, arman consignas, las amplifican, las modifican. Recuerdan otras pensando que también son palabras de la madre: “serás a través del padre o nada” (que era un límite para ellos) y “moriremos por Perón” (que era una arenga para luchar contra el enemigo). En algún lugar del cerebro notan que ahora habría que juntarlas y algo los empuja a hacerlo del peor modo. “Perón o Muerte”, una consigna de Montoneros a donde fueron a parar los dilemas hamletianos de Evita, puede interpretarse de muchas formas, según quién la pronuncie: una *amenaza* proferida por ellos hacia un antiperonista; una *ofrenda* de la propia vida al padre que, en realidad, es un *pedido* de que recuerde el pacto que está olvidando: que él tiene que actuar a favor de sus hijos, como les prometió la madre que haría; una *advertencia* del padre a los hijos por estar alejándose del mandato; y finalmente una *condena* del padre o de quien quede en su lugar, introyectada en el discurso de los hijos. El que la pronuncia y el significado más fuerte se saben después de que las cosas pasan, como en las profecías.

Pero, aunque hace pensar en el pasado, la acción de *Postales argentinas* está en el futuro y no en los setenta. Lo que ocurre es que todo es tan melancólico, con tanto resabio de tango y de cosas viejas, que la obra fuerza a pensar hacia atrás. El dilema de Girardi en el futuro es que la madre sigue siendo inmortal y sigue transmitiendo el mandato de un padre que ya no está. Ya no tiene a nadie que defender para que transforme la historia en su nombre; tiene que escribir para mantener su recuerdo: sostener al padre repitiendo mitos y citas literarias.

Entonces, el dilema que le presenta la madre es *serás lo importante del pasado o no serás nada*. Girardi se declara incapaz de seguir escribiendo y, mientras se dirige al río para elegir la muerte entre las dos opciones que le da un dilema del pasado, una parte del mundo se deshace. Lo importante del pasado para Girardi, que está en una posdictadura eterna, es la muerte; y elige la muerte (que es lo único que sostiene a los “héroes” en la posdictadura) porque el dilema se la presenta como mejor opción que la nada:

PAMELA: ¡No, no dejes eso, Héctor, no tendría sentido vivir sin tus versos!

HÉCTOR: ¡No puedo, Pamela!

PAMELA: Oh, no...por favor. Héctor... Héctor... ¡Aaaah! Adiós Héctor... (*Muere.*)

HÉCTOR: Pamela, te has dejado morir... (*A ella.*) Has abandonado la inmortalidad para entrar definitivamente en ella. (*La toma entre sus brazos.*) ¡Qué tonto fui! [...] Debo acudir a esa cita inconclusa con la muerte. (Bartís, 2003, p. 60)

Algunos de los núcleos del trauma que describe Drucaroff (2011) giran alrededor de lo que llama “imaginario filicida”: “un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (p. 336). Al igual que en la narrativa, en la dramaturgia de las generaciones de posdictadura, sobre todo de la primera, hay cientos de escenas en que los padres asesinan a sus hijos o los despersonalizan; también hay hijos que matan en defensa propia (como Girardi) o se ven empujados al suicidio (como Girardi después). Drucaroff se pregunta “de dónde surge un imaginario tan cruel, que desde luego no tiene por qué hablar de un deseo real de los padres [...] sino de lo que los hijos alucinan” (p. 336), y ofrece dos explicaciones. La primera está relacionada con la negación de la derrota y con el tabú del enfrentamiento, de los que ya hemos hablado. Para negar la derrota, los militantes del setenta tendieron a proyectarla en los más jóvenes, haciéndoles sentir a la vez lo rebeldes y heroicos que fueron en el pasado y lo irrepetible que es el pasado en comparación con el pobre presente. Un dilema enloquecedor, un mandato paradójico, dice Drucaroff (2011), que implica “sé rebelde (como yo)” y “es imposible que (lo) seas”:

de ahí se desprende “no tiene sentido que (lo) seas”; “no seas”. [...] ¿Qué dice la memoria social de los que han sido rebeldes? [...] Para el imaginario colectivo, la única generación rebelde es la inimitable, la heroica, la de los que fueron masacrados. Desde ahí, el verdadero modo de cumplir a fondo el mandato es morir. (p. 336)

Ya vimos que Bartís elabora incluso su poética de la actuación con ese dilema: el ser o no ser del actor: para ser algo como actor, hay que diluirse como persona. En *Postales argentinas*, trabajando con esa poética o, con esa poética en trance de formación, el grupo encuentra raíces más viejas para ese trauma y la dramaturgia posterior lo seguirá trabajando. Sin pretensiones de agotar el tema, haré un recorrido sintético por un par de obras que pueden leerse en serie para observar cómo la imaginación va elaborando un dilema nada fácil de resolver.

Hay una obra un poco posterior donde la disyuntiva agobiante que vimos en *Postales argentinas* se exhibe con claridad asombrosa. Ya no hay que atar cabos sueltos como en la obra de Bartís, sino que el dilema aparece explicado por el desarrollo dramático casi como si se tratara de una tesis, pero con algunas diferencias: se va a buscar más atrás en el tiempo. Me refiero a *Crónicas de sangre*, publicada por Alejandro Robino en 1996.

El primer acto ocurre en España, hacia el final de la guerra. Hay dos hermanos separados por la política, pero hermanos. Pascual sirve a los vencedores y escucha cómo su hermano Ramón, que está preso por republicano, está siendo torturado. Pascual se arriesga e intercede por él ante su Excelencia. Pero su Excelencia parece saber cómo dejar heridas que duren mucho tiempo. En vez de atrapar al rojo, prefiere cavar una grieta profunda entre los hermanos. Engaña a Ramón diciéndole que su hermano lo ha acusado de traidor para escapar del suplicio. Ramón se deja arrastrar por su Excelencia, obedece el impulso y mata a Pascual. El triunfo de su Excelencia es doble. Dejándole un ratito más de vida a Ramón, lo atrapa en su red. Va a morir igual y además ha conseguido inocular un fantasma en su enemigo: la *culpa del fratricidio*. La República está perdida y hay que huir. Un amigo (Paco) trata de convencer a Ramón de que conviene salvar el pellejo y le ofrece un salvoconducto para que se suba a un barco con su mujer Josefa, su hijo y su sobrino, el huérfano de Pascual. Pero Ramón no puede con el peso que tiene encima y está muerto en vida; rechaza las súplicas de su amigo, lo manda a hacerse cargo de Josefa, a mantener vivos los ideales libertarios en los niños (que a él le importan mucho más que a Paco) y entrega el restito de su vida a intentar una venganza. A Ramón lo marca la culpa como para llevarlo a la muerte. A Paco también le quedará culpa por no haber podido salvar al hermano/amigo de su propia terquedad: será una sombra. En el barco, se agiganta la madre, que se siente a cargo del hombre vencido que le ha tocado y dos niños. Ha perdido a su marido y su dolor es grande. Mientras más grande el dolor, más fuerte será el mandato: *vida o política*. Robino lo escribe en verso e introduciendo en ellos el título del libro que por aquellos años inhibía la política en la Argentina: “¡Nunca más quiero oírte hablar de política! / Nunca más tu capricho libertario. / ¡Nunca más! Y menos delante de tus dos hijos. / ¡tus dos hijos! (1996, p. 47). Los signos de exclamación del último verso implican que jamás se develará a los niños su verdadero origen.

En el segundo acto, hay otra vez dos hermanos: Gaita y Jorge, los hijos del Josefa y Paco. Como un efluvio no deseado, la memoria política revivió en ambos, aunque el padre acató a rajatabla el mandato de la madre. Son los setenta en la Argentina y la pulsión política de los jóvenes surge por rebeldía hacia las generaciones anteriores, las que su Excelencia marcó con *la culpa fratricida que barre la mitad de lo que había*. Lo que pierde la mitad en la Argentina es el mito que vimos en Bartís: la madre que transmite el mandato del padre para que los hijos hagan política a través del padre, y para que el padre haga la política verdadera. Por un lado, Gaita y Jorge reciben solo un mandato de madre, que ya veremos que no es consistente: vida o política, porque en la política está la muerte. En el gobierno, queda el padre solo, haciendo una política que para los hijos es mezquina, pero conserva el mandato que había dado la madre de morir por él: política a medias o muerte.

Gaita, su novia Clara y su hermano Jorge están en una toma universitaria. La represión se acerca. Clara le ruega de mil maneras a Gaita que escapen. Jorge también lo intenta, pero Gaita es el más rebelde y es terco, como Ramón. Siempre vio a Paco como un derrotado. Entonces se empeña en demostrarle al padre lo que es ser un varón y, como es casi un adolescente, exagera la masculinidad, hace aspavientos en medio de una circunstancia en la que no tiene chances de ganar. Exagera también la rebeldía y se opone violentamente al mandato materno y al silencio del padre. Como hay mitades por todas partes, modifica sus alternativas haciendo elecciones binarias, cambiando de lugar lo que hay: vida sin política es muerte; política a medias es muerte en vida; política verdadera es vida verdadera. Pero, como la realidad le ha puesto en el camino otro mandato que no puede tocar porque ese sí tiene poder (*política a medias o muerte*), cuando se acerca la represión, decide no escuchar a su hermano ni a Clara, que está embarazada de él y no se lo ha alcanzado a decir. *Elige política verdadera, aunque ya no sea vida verdadera, sino muerte*; y lo hace con un gesto adolescente: se hace matar por la espalda, para que los periodistas vean que no hay enfrentamiento sino masacre y lo tengan que mostrar por la televisión. De todo esto, nos hemos enterado por el discurso de Clara, que recuerda los hechos mientras rompe las cosas del muerto, dolida, enojada y consciente de la estupidez que hizo Gaita. Se ríe un poco de que Gaita haya conseguido su fin a un precio tan alto, porque resulta que se salió con la suya y la televisión quiere entrevistarlos. Pero ella se niega y, en vez de conservar la memoria de Gaita, aunque sea para cuestionar lo que hizo mal, lo condena al olvido:

Por eso no dejamos que te maten. Cuando pidieron disculpas, los mandamos al carajo. Cuando pidieron reportajes, los mandamos al carajo. Cuando pidieron ponerle tu nombre al centro de estudiantes, los mandamos al carajo. [...] No vamos a dejar que te hagan un héroe, ni un mito, ni un mártir ni un carajo. Vamos a dejar que seas sólo un muerto, como vos quisiste. [...] Por eso ahora rompo tus cartas, tus fotos, tus poemas, tus recuerdos. Para que a nadie se le ocurra transformarte en un museo. (Robino, 1996, p. 52)

El tercer acto ocurre en un sitio oscuro. El texto menciona los personajes como A (que tiene acento español) y B (bien porteño). Nos vamos dando cuenta de que son los bebés de Gaita y Clara, que hablan dentro del vientre materno y parece que están por salir, porque escuchan al doctor Jorge (el hermano de Gaita). También vamos entendiendo que hay una especie de anacronismo. Los bebés deberían estar en los setenta, pero usan jerga de adolescentes y mencionan cosas que hacen pensar en los noventa, cuando escribió Robino. El anacronismo cumple la función de mostrar la derrota de los setenta en los años noventa. En la panza de la madre otra vez hay mitades comunicables, separadas por una grieta. El personaje A sueña con irse a Barcelona para vivir en el primer mundo, huir de un país atrasado y disfrutar de papas fritas maravillosas que vienen en tubos de tenis, y esto lo sabe porque ha escuchado a Jorge, que vive allá. El personaje B se identifica con el padre, no le interesa la gaita y no quiere irse del país para no dejar sola a la vieja. Pero en la charla van surgiendo cada vez más diferencias. Se enteran de que la madre tiene una relación con Jorge y se irán todos a Barcelona. Ante esa disyuntiva, B se inclina del todo por el padre y ya no le interesa la otra mitad. Quiere mantener la memoria de Gaita y acusa a su hermano de ir detrás de fragancias efímeras, proyectos de cotillón. Afuera, la madre habla con el médico. El personaje A entiende que es hora de salir, que los llama el mundo. El personaje B se niega. No le gusta la época que le ha tocado. No son tiempos para él. El personaje A trata de convencerlo pidiéndole que abandone la omnipotencia, que piense en la tristeza de la madre y que piense en que son hermanos. El personaje B dice: "Prefiero no ser nada a ser un yoyega de cotillón" (Robino, 1996, p. 58), se despide atentamente, le desea una linda vida y renuncia a nacer.

En la democracia de la derrota rige la negación. Lo que está negado es lo que hubo antes de la muerte: trascendencia, política verdadera, incluso otras opciones menos tajantes que no tuvieron fuerza en su momento porque ya se les había puesto al lado la alternativa de la muerte. La muerte terminó de ganar en la dictadura y siguió ganando en la posdictadura cuando se solemnizó como lo importante. Si lo importante es hablar de la muerte o haber hablado de la muerte, se la sigue dejando ahí, fija, como una de las dos alternativas entre las cuales hay que elegir. Y al lado de la muerte no se puede poner la vida como una opción, porque no lo son. Que se haya impuesto la idea de que lo importante es hablar o haber hablado del terror y de la muerte, porque así se le ganó a la dictadura, es banal. Como muestra Robino irónicamente y rebelándose ante eso, *la alternativa que quedó cuando se solemnizó a la muerte es asumir la banalidad*.

Para buscar alternativas, aunque sea fugaces, inciertas, tal vez disparatadas, hace falta asumir el presente en vez de tapanlo. Hay personajes de Spregelburd hechos de varias capas de carácter. Trabajando a veces con materiales temáticos bastante parecidos a los que acabamos de ver, Spregelburd suele desestabilizar esas disyunciones inmovilizantes, haciendo convivir simultánea o

alternadamente eso que, parafraseando lo que él mismo dijo alguna vez sobre una de sus obras, podríamos describir como capas de carácter que buscan lo trascendente y capas de banalidad.

Voy a referirme a unas pocas situaciones, a unos personajes secundarios, de *Bizarra* (2003), teatronovela en diez capítulos, obra memorable de Spregelburd. El pasaje muestra los efectos generacionales del pasado político, la herencia, en otra de sus facetas: la deuda. Mientras lo releo hoy, cuando la Argentina no sabe ni remotamente cómo pagarla, estimula a hacerme preguntas inquietantes con ánimo liviano: hay que trabajar con lo banal, porque es lo que hay, sobre todo cuando se piensa cómo se genera la deuda.

Es el 2001, Huguito Capriota, el militante nacido fuera de tiempo, como el que acabamos de ver en *Crónicas de sangre*, se ha enamorado de Trisha Hinge, la artista conceptual. De repente ella se harta de producir sus obras para el mercado y se vuelca a la política-estética. Huguito está agobiado por una de las formas que puede adquirir la herencia, por las deudas de su madre, compradora compulsiva de cosméticos Avon. Trisha toma el dinero que Huguito guarda para pagar, le prende fuego, lo libera de un peso del pasado, ve que les llegó la hora de agarrar las riendas de la historia y se lanza hacia el futuro:

Su valor no es lo que valen en tanto productos, en tanto crema hidratante, no importa la hora-trabajo que llevan encima. Su valor radica en cuánto está dispuesto a pagar por ellos el burgués. Pues en este caso: nada. Sos libre, Huguito. Chau Avon, chau mamá. Ahora los pensamientos fluyen. Ahora tenemos una huelga por delante, un acto de amor. Ahora es nuestro momento. Yo sé que es difícil compatibilizar esto que te digo con la doctrina marxista, pero el mundo se ha vuelto complejo. (*Por el encendedor.*) Y sácame esto de encima porque ahora que empecé a quemar cosas no sé si paro. Vamos a buscar llantas viejas, tengo una idea peligrosa, y bella. (Spregelburd, 2008, p. 321)

No sabría decir qué crédito se le puede dar a lo que dice Trisha para pensar una verdad. Pero eso no es lo que me interesa en este momento, sino la actitud que le permite impulsarse. Al lado de huelga pone amor. Después, sí, al lado de piquete (que es política) aparece el peligro, pero también la belleza. Esta reacción de Trisha viene en un momento en que Huguito está paralizado por la tristeza, aunque no la asuma. Su madre se ha ido con uno de sus tantos amantes y está acosado por la deuda que le dejó. Antes de estas palabras, después de su reacción de quemar los billetes (lo banal de lo banal), ha pasado lo siguiente:

HUGUITO: ¿Qué hacés? ¿Estás loca?

TRISHA: Existe esa posibilidad, ajá. Pero también existen muchas otras. Esto es un sacrificio necesario. Estamos haciendo el duelo, y dándole a este problema una dimensión más trascendente para no pensar más en ello de manera tan vulgar. (Spregelburd, 2008, p. 321)

Entonces Trisha organiza piquetes audiovisuales, teoriza sobre ellos en términos sorprendentes y vulgares, para generar impacto visual pone cowboys en vez de zapatistas, tal vez porque remiten menos a la muerte; presencia un saqueo al Coto y lo describe fascinada como “rabia en forma de colores” y “fideos que pasan a toda velocidad” (Spregelburd, p. 424). Para Huguito, en cambio, las cosas no son tan fáciles. Como tantos personajes de estas obras, él no sabe quién fue su padre, supuestamente porque la madre ha tenido muchos amantes y cambia todo el tiempo las versiones, pero llena ese vacío con política o, mejor dicho, con una determinada actitud ante la política, que es típica de los prisioneros de la torre: “el verdadero modo de cumplir a fondo el mandato es morir” (Drucaroff, 2011, p. 336). Lo primero que desea al enamorarse de Trisha es “Ojalá nos torturen juntos”, cosa que en el personaje es solemne, pero en la obra es banal y da risa. Casi al final de la obra, organiza una toma del frigorífico donde trabaja. Trisha le advierte que el momento es pésimo porque ya hay infiltrados y ya llegó la policía, pero Huguito no para y muere heroicamente, interponiéndose entre una bala y la protagonista de la saga, que se llama Velita.

Sola, enojada, menos loca que antes, pero no tanto, Trisha se lanza a la calle a participar de los cacerolazos como si se tratara de un *happening* “donde nadie conoce qué texto le toca” (Spregelburd, p. 496) y entonces propone hacer solamente ruido para que se escuche lo que está pasando en la calle. Cuando la obra está a punto de terminar, se convierte en un acto “democrático”. El público se ve obligado a elegir *entre dos opciones*, una miserable y una menos miserable. Entonces Trisha se enoja con el dramaturgo por la falta de imaginación y se va de la obra a esperar mejores momentos para salir a escena.

Referencias

- Abraham, L. E. (2017). Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): Novedades en la memoria social. *Boletín GEC*, 21, 45-72. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1136>
- Abraham, L. E. (2021). Dramas de filiación en el teatro argentino actual: identificaciones y diferenciaciones. En G. Brignone y A. González Melo (Eds.), *Teatro actual en español: Homenaje a José Luis García Barrientos* (vol. I, pp. 31-50). Antígona.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. (Ed. J. Dubatti). Atuel.
- Binetti, A. (2015). *Proyecto Posadas*. Inédita.
- Daulte, J. (2017). Juego y compromiso: el Procedimiento. *Pausa*, 39. [escrito entre 2001 y 2003] <http://www.revistapausa.cat/juego-y-compromiso-el-procedimiento/>.

- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80. http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Emecé.
- Follegati, L. (2019). ¿Posdictadura o transición? Propuestas conceptuales para la historia actual. En J. G. Arellano, N. Del Valle Arellana y D. Gálvez González (Eds.), *Golpes a la memoria: Escritos sobre la posdictadura chilena* (pp. 219-237). TEGE.
- Gambaro, G. (2007). Gambaro responde a Spregelburd. *Ñ. Revista de Cultura*, 188, 35.
- Horowicz, A. (2012). *Las dictaduras argentinas: Historia de una frustración nacional*. Edhasa.
- Moreiras, A y Richard, N. (Eds.). (2001). *Pensar en/la Postdictadura*. Cuarto Propio.
- Pensotti, M. (2012). *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales*. Colihue.
- Robino, A. (1996). Crónicas de sangre. En Caraja-ji (Ed.), *Raspando la cruz/ Crónicas de sangre* (fascículo verde, pp. 39-59). Libros del Rojas.
- Rodríguez Ballester, A. (2007). Cómo curarse de la realidad con teatro. (Incluye fragmentos de entrevista a Rafael Spregelburd). *Ñ. Revista de Cultura*, 185, 34-35.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: Estética y posdictadura*. Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Spregelburd, R. (2007). La importancia de llamarse teatro. *Ñ. Revista de Cultura*, 189, 34-35.
- Spregelburd, R. (2008). *Bizarra: Una saga argentina*. Entropía.
- Vazquez, L. S. (2020). La ciencia ficción en la narrativa del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión. *Revista de Teoría Literaria*, 9(19), 10-20. <https://fh.mdip.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4116>

Violencia política y teatro de la memoria en España: consideraciones contextuales, teóricas y estudio de caso

Antonia Amo Sánchez
Université d'Avignon

El presente capítulo da continuidad a una línea de investigación que hemos desarrollado desde hace varios años en torno al teatro de la memoria histórica, también denominado teatro de la recuperación de la memoria democrática, republicana o colectiva. Acercarnos a este teatro nos ha conducido hasta un corpus poco conocido, el llamado teatro concentracionario, escrito por los dramaturgos supervivientes de los campos de concentración y por los dramaturgos legatarios vinculados con la Generación de los nietos (en auge a partir de los 2000).

Me interesaré aquí por las obras escritas desde el hoy, forjadas por dramaturgos y artistas que impulsan con sus creaciones el trabajo de una corriente historiográfica renovada que, desde finales de los 1990, se interesa por la penosa suerte de miles de republicanos españoles aparcados en los campos de concentración franceses o deportados a los *lagers* nazis. No me centraré tanto en los hechos históricos como en su recuperación en un contexto español actual, en el que la violencia de la historia sigue sustentando los discursos de una parte de la clase política actual, aún gangrenada por la herencia de una violencia política declinada en su variante simbólica, lingüística y relacional.

El corpus de los dramaturgos-testigos que abordan el tema del internado/deportado republicano español es relativamente breve: Max Aub (*Morir por cerrar los ojos*), Teresa Gracia (*Las republicanas*), Álvaro de Orriols (*Espanoles en Francia*) y Jorge Semprún (*Gurs: una tragedia europea*). Globalmente, estas obras subrayan los sentimientos de derrota, decepción, desarraigo, exilio y lucha. Destaca en ellas también la intención de denuncia ante la opinión pública internacional contra las fuerzas aliadas que han abandonado a España. La historia del teatro español deberá esperar unos setenta años después de la Segunda Guerra Mundial para asistir al alumbramiento de obras comprometidas con el proceso de rehabilitación de un pasado “incómodo” desde la temática de los campos.¹ El corpus de las obras escritas por los “herederos”, Carles Batlle, *Bizerta*. 1939 (2002);² Laila Ripoll, *El convoy de los 927* (2009); Raúl Hernández Garrido, *Todos los que quedan* (2013); Rubén Buren, *186 escalones* (2014); Laila Ripoll y Mariano Llorente, *El triángulo azul* (2014); Jesús Arbués, *Ligeros de equipaje* (2015); José Ramón Fernández, *J'attendrai* (2017); Pilar Almansa, *Mauthausen. La voz de mi abuelo* (2018 inédita), ha sido en parte ya trabajado desde la óptica de la historia de la literatura dramática poniéndolo en perspectiva con el parco corpus teatral de los dramaturgos testigos o supervivientes (Amo, 2017, 2019 y 2020).

El presente trabajo introduce un nuevo enfoque desde la perspectiva temática y formal del tratamiento de la violencia histórico-política en el corpus reciente. En la primera parte, abundaremos en las problematizaciones y aportes de corte filosófico, ético y político que inspiran a los dramaturgos legatarios a la hora de abordar el tema de la violencia política. Nos concentraremos después en los dispositivos dramatúrgicos que permiten estetizar esta violencia en sus obras desde intenciones y lenguajes muy diversos, con un estudio de caso a partir del montaje de *El triángulo azul*, de Laila Ripoll.

Teatro, memoria y violencia política: lectura (política) desde el hoy

Es imposible adentrarse en estas obras, que hablan de confrontación, trauma, agravio, silencio, olvido y búsqueda de reparación, sin pensarlas desde la violencia política. Una violencia que no solo es génesis del trauma ocasionado por la guerra civil con

1 El cuestionamiento de la memoria histórica no se da en España, desde la sociedad civil, hasta finales de los años 1990, de la mano del relevo generacional y en un contexto propicio para la reflexión tras el período de la transición y consolidación democrática. Es solo a partir de los años 2000 cuando algunos historiadores se centran en los “españoles de Mauthausen” (con excepción del libro de Montserrat Roig, *Noche y Niebla. Los catalanes en los campos nazis*, 1978), sacando así a la luz numerosos documentales y monografías que desentierran esta parcela de nuestra historia completamente olvidada durante 50 años. Algunos títulos como botón de muestra: *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno*, de Llorenç Soler (documental de 2000); *El convoy de los 927*, de Montse Armengou y Ricard Belis (documental de 2005, también publicado en versión escrita el mismo año), y *Los últimos españoles de Mauthausen*, de Carlos Hernández de Miguel (2016).

2 Fechas de edición de las obras. Hay que considerar que obras como *J'attendrai* o *El triángulo azul* son el resultado de largos procesos de documentación (José Ramón Fernández, por ejemplo, dedicó más de diez años al proceso de escritura de su obra).

base en antagonismos ideológico-sociales anteriores, o consecuencia de la acción aniquiladora que lleva a cabo el primer franquismo; aludimos a una violencia política de profundo calado, que continúa forjando actitudes y lenguajes políticos violentos en el presente español. Un presente que trata de recomponer las herencias y recuperar una memoria colectiva desmembrada, a pesar de que esta empresa cuenta con numerosas resistencias de corte político e incluso jurídico.³

Hablamos, pues, de una violencia política del ayer que todavía rescolda y atiza al hoy. La recuperación de la memoria no implica solo rescatar los archivos o exhumar los cuerpos de las fosas; este proceso se enfrenta hoy en España a una violencia que ha derivado en violencia de dominación, en la que desgraciadamente, según los colores políticos electos, los poderes ejecutivo y jurídico se alían para crear nuevas “armas” con las que suspender derechos que, por universales, deberían ser imprescriptibles. En otras palabras: el teatro de la memoria democrática no solo reivindica la reparación de agravios del ayer, sino que apunta síntomas generalizados en la clase política española desde la transición, a pesar de tentativas de corrección, como la Ley de Memoria de 2007. Estos síntomas son: el avestruzismo (estrategia de desentendimiento político), la cobardía (frente a una ley de amnistía del 1977 que todavía hoy impide reclamar justicia y responsabilidades a los perpetradores), y, lo que es peor, el negacionismo (de clases políticas de nuevo y viejo cuño fascista, que rechazan en bloque este trabajo de normalización de la memoria y que incluso hacen de ello, con descarada distorsión, un eslogan de campaña (“libertad o comunismo”, campaña de Isabel Díaz Ayuso, en 2021) o un programa de campaña presidencial (el presidente del PP en 2021, Pablo Casado, promete que “primero que hará si llega a Moncloa es derogar la Ley de Memoria” para sustituirla por una “Ley de Concordia” [Aduriz, 2021]).

Nos interesa, pues, considerar este teatro como síntoma de una desmembración y ofuscación política que proceden de la violencia y que siguen generando violencia. Un teatro que refleja las “taras” de su realidad circundante, en el sentido dado por el historiador Jacques Le Goff, quien considera la “tara” como una deficiencia en la construcción del tejido colectivo de una sociedad (1988, p. 108). La amnesia social y política (también la “amnistía” en el caso español) son multigeneradores de taras en una sociedad que se niega a asumir su pasado. En las obras del teatro de la memoria son frecuentes los personajes física o moralmente “tarados”, analogía de una anomalía político-social. Personajes desangelados, hueros, existencias fantasmales de la historia, símbolos de una oquedad nutrida por la desmemoria, como el “Viejo” desfigurado en *Todos los que quedan*, los fantasmas Claude y Patricia en *J'attendrai*,

3 La identificación y dignificación de los muertos es central en esta empresa. España es, tras Camboya, el segundo país mundial con más fosas comunes (2500 según cifras de 2010). La ONU o Amnistía Internacional (véase el informe número 93 de 2008) no dejan de recordar a los sucesivos gobiernos españoles la necesidad de investigar sobre los crímenes cometidos por el franquismo. La democracia española, a día de hoy, no ha realizado (ni aceptado) aún ningún proceso de investigación jurídico-penal sobre el terrorismo de estado perpetrado durante la dictadura.

los fantasmas españoles que pueblan el recuerdo atormentado de Paul Ricken en *El triángulo azul* o incluso los nietos desubicados que aparecen en *J'attendrai* o *Ligeros de equipaje*. A pesar de todo, el cuerpo violentado, que pueda remitir a la violencia del campo, no es tema central en las obras de los herederos, como sí es el caso en la literatura concentracionaria testimonial, en la que el tema de la devastación física ha sido ya estudiado por destacados especialistas (Cate-Arries, 2012; Coquío, 1999 y 2015).

Con todo, este teatro de la memoria es también un “teatro de urgencia”, un antídoto para contrarrestar discursos oficiales, unívocos y unilaterales. En tal cometido, este teatro quizás derive a veces en la bipolaridad, incluso en ecuaciones maniqueas, aunque no exentas de matices, que accionan a menudo dicotomías como “el vencedor/ el vencido”, “el bien y el mal” o “el amigo y el enemigo”. Esta última dicotomía, crucial en el teatro de Juan Mayorga, alude a la teoría del pensador conservador pronazi Carl Schmitt quien defendía que la política se funda precisamente en la tensión “amigo-enemigo”: para defenderse del “enemigo”, la violencia es un medio legítimo y legitimado por la ley y el orden. La némesis del enemigo acérrimo es un motivo recurrente en este teatro, sobre todo en el teatro concentracionario, que recupera –para dismantelarlos– los paradigmas de la violencia política de estado, que, sobre todo en España, se encargó de diabolizar al “enemigo rojo”, línea de discurso político aún en boga hoy en día.

A nuestro parecer, los esquemas maniqueos del teatro de la memoria español, y en él el concentracionario, no son, como se le ha reprochado, un sesgo ideológico sermoneador, carente de pluriperspectivismo (Huerta Calvo, 2018);⁴ más bien permiten señalar las cuentas pendientes de un estado español fundado en antagonismos todavía hoy marcados por continuismos franquistas. Permiten también contrarrestar y desnutrir el peligroso mecanismo político de la némesis con el que se fabrica la necesidad de un “enemigo acérrimo” (o, como Patricia Ariza lo denomina, de un “enemigo interior”); y permiten seguir alertando sobre la tentación del mal, sobre lo que el hombre es capaz de hacer contra sí mismo (Revault d’Allonnes, 1999). Con todo, la némesis es también una “justicia divina”. En este sentido, la lectura filosófico-referencial que proponemos de la violencia política en este teatro nos conduce a comprenderlo con base en dos niveles: primero, como denuncia frontal de los abusos de la “justicia de cruzada” nacional-católica en la que se basó la construcción de la nación española durante el franquismo, pero también, y sobre todo, como denuncia de una “justicia de los hombres” incapaz de reparar aquellos agravios en los casi cincuenta años de construcción del estado español desde la transición democrática hasta hoy.

4 Véase la conferencia “Teatro y confesión” en la que Javier Huerta Calvo (21 de junio de 2018) deplora la “utilización didáctica y catequística [del teatro de la memoria histórica]”, así como que “el debate de la llamada memoria histórica, en manos de los políticos y de los dramaturgos menos avisados, se convierte en general en un discurso frívolo, cuando no sectario y casi siempre monológico en el sentido bajtiniano del término, o sea, la escena convertida en púlpito laico, en la feliz expresión de Arnold Hauser para lo que se refiere al teatro del siglo XVIII”.

Habida cuenta de lo dicho hasta ahora, nos podemos preguntar si la polaridad es un verdadero problema en esta dramaturgia. ¿Es su radicalidad de planteamiento ético-ideológico, un verdadero problema si asume su razón política para refundar relatos impuestos? ¿Cómo problematizar las diferencias que operan entre la víctima y el victimario sin caer en dialogismos inertes? Por miedo, cobardía, oportunismo o falsa corrección política, se llega así a lo que precisamente apunta Régine Robin (2003): un colapso cacofónico de la historia en el que se tiende a nivelar el bien y el mal: la sospecha ética acaba recayendo sobre el bien y se acaba excusando, incluso justificando, el mal.

En la misma línea que Fassin y Rechtman (2011), quienes consideran el traumatismo como nuevo paradigma de lectura de las sociedades occidentales actuales, Denis Salas (2011) subraya que “la víctima sale de un largo olvido en el que la ha enterrado el mismo sistema penal, el cual se ha construido históricamente contra ella. Programado para restaurar el orden formal, [el sistema penal] olvida los relatos individuales que pertenecen a las víctimas” (p. 235). Salas redundante en la idea de que la ley no es el “bien”, porque el sistema penal “castiga la violación de la ley en sentido estricto, y no el mal sufrido [...]. Su recorrido [del sistema penal] va de la infracción a la sanción y no de la victimización a la reparación” (236).⁵

Estas palabras nos parecen lúcidas para comprender el compromiso político del teatro de la memoria, que denuncia sin ambages la situación anómala: toda ley que niega el estatus de víctima está generando violencia. No dejan de tener resonancia aquí las teorías de Walter Benjamin quien considera que la violencia es acto fundador de la ley. Benjamin no es solo un referente que viene a colación. Es también la figura tutelar introducida por Juan Mayorga que va a irradiar en la mayoría de los dramaturgos de su generación –la de los nietos– inquietos por estos interrogantes en torno a las secuelas de la Historia traumática en nuestro presente.

Violencia política y estetización. Estudio de caso: *El triángulo azul*, una propuesta de mediación para decir la violencia

Respecto al tema que nos incumbe, nos podemos preguntar si existe una poética sensorial de la violencia como paradigma estético identificativo de nuestro corpus. Son pertinentes las aportaciones de Enzo Cormann (2012), ampliadas por Pascal Vacher (2016), basadas en el concepto de violencia “poética”. Con él, Cormann defiende un teatro capaz de poetizar la política y politizar la poética. Un teatro del compromiso y de la implicación elaborado desde la más alta consideración de su

5 “La victime sort d’un long oubli où l’a plongée un système pénal qui s’est construit historiquement contre elle. Programmé pour restaurer un ordre formel, il ignore les récits individuels dont les victimes se réclament. Il punit la violation de la loi au sens strict, non le mal subi dans sa profondeur subjective. Son parcours va de l’infraction à la sanction et non de la victimisation à la réparation”. La traducción es nuestra.

especificidad poética, creativa. Un teatro, en definitiva, que contrarreste la apolitización a la que tiende parte del teatro europeo y contra la que se alzan voces de resistencia. Vacher (2016) demuestra la consolidación de una corriente dramaturgica europea (Vacher se centra sobre todo en el teatro inglés y francófono occidental) que atiende a la violencia de la historia desde posicionamientos y valores humanistas; en ella podemos, sin duda, identificar al teatro de la memoria español.

Luba Jurgenson (2003) llama la atención sobre la infecunda necesidad de definir la literatura concentracionaria con base en tipologías temáticas o casuísticas biográficas, que tienden a evacuar o relegar el análisis estético (alude al uso de figuras estilísticas, tropos o formas expresivas propias de esta escritura), fundamental, no obstante, para poder definir este género. Si el mero lenguaje comunicativo es, según Philippe Mesnard (2010), “inapto para decir y transmitir la violencia” (p. 45), la función poética del lenguaje resulta una mediación para acceder a lo “indecible”, incluso a lo irrepresentable. No todos los dramaturgos comulgan con la teoría de Juan Mayorga sobre la imposibilidad de “representar” la violencia (referida sobre todo al Holocausto: considera Mayorga que la ambición mimético-representativa es obscena o ingenua). Rubén Buren no duda en su obra *184 escalones* en apelar a la exhibición frontal de la violencia mediante lenguajes inmediatos y sin contenciones abstractas. Laila Ripoll apuesta también por una teatralidad mostrativa extrema, eso sí pasada por el filtro del expresionismo. A menudo, la representación de las diferentes formas de violencia (física, psicológica, simbólica, etcétera) desembocan en una impactante violencia de las formas. Lucy Nevitt en *Theater and Violence* (2013) subraya que el impacto de la violencia puede ser menos fuerte y turbador que el que pueda producir la simulación misma de la violencia en la escena.

Desde estas consideraciones, ¿cuál sería, pues, el modo de estetización de la violencia política? En otras palabras, ¿cómo opera el tránsito desde lo indecible del trauma hasta su forma “audible” y “visible”? ¿Cómo lo recibe y vive el espectador desde las sensaciones y emociones? Reproducir escénicamente la violencia ¿permite que se “vea” mejor? ¿Se logra con ello evidenciarla mejor? Estas preguntas tuvieron que resolver precisamente los autores de la obra que propongo abordar aquí como botón de muestra.

Mariano Llorente y Laila Ripoll firman la autoría de *El triángulo azul*, estrenada, bajo la dirección escénica de Laila Ripoll, el 25 de abril de 2014 en el teatro Valle-Inclán CDN de Madrid.⁶ En 2015 la obra es galardonada con el premio Nacional de Literatura

6 Se estrenó con el siguiente reparto y equipo artístico: Manuel Agredano (La Begún), Elisabet Altube (Oana), Marcos León (Paco), Mariano Llorente (Brettmeier), Paco Obregón (Ricken), José Luis Patiño (Toni), Jorge Varandela (Jacinto). Músicos: Carlos Blázquez (clarinete, percusiones), Carlos Gonzalvo (violín, percusiones), David Sanz (acordeón, percusiones). Escenografía: Arturo Martín Burgos. Iluminación: Luis Perdiguero. Vestuario: Almudena Rodríguez Huertas. Música: Pedro Esparza. Videoescena: Álvaro Luna. Espacio sonoro: David Roldán “Oru”. Dirección: Laila Ripoll. Producción: Centro Dramático Nacional, Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva. Del 25 de abril al 25 de mayo de 2014.

Dramática y el Premio Max a la mejor autoría y al mejor diseño de espacio escénico, concebido por Arturo Martín Burgos. *El triángulo azul*, “un oasis de voz en medio de un desierto repleto de silencio”, en palabras de Emilio Silva (2014, p. 12),⁷ aborda un hecho poco conocido, o dado a conocer, de nuestra memoria colectiva: la experiencia de los más de 7000 españoles deportados a Mauthausen a partir de 1940. Laila Ripoll y Mariano Llorente se proponen, siete años después de *El convoy de los 927*, volver a “visitar” el infierno de Mauthausen, el “campo de los españoles”, movilizándolo un ingente trabajo previo de documentación histórica y testimonial. Aunque, en última instancia, no se trata tanto de contar la historia de los españoles de Mauthausen como de integrar Mauthausen, por metonimia los campos de concentración, en la historia de España...

El triángulo azul, como lo destacan los propios autores, puede resumirse como: “una intriga angustiosa y un cabaret grotesco en el recuerdo de un suboficial nazi, jefe del laboratorio de identificación fotográfica, que mira atrás para intentar explicar a sus hijos lo inexplicable” (Ripoll y Llorente, 2016, p. 3). La obra se centra en la audacia de unos españoles que lograron sacar las fotografías del campo (las célebres fotografías de Francesc Boix, las cuales sirvieron de pruebas fehacientes en los juicios de Núremberg). La arquitectura dramática del texto alterna las escenas realistas del campo con números de cabaret grotesco, un guiño a la revista musical que un grupo de españoles consiguió montar en el campo de Mauthausen con el debido permiso de las autoridades, en las Navidades de 1942. El uso de la distorsión grotesca responde a una clara voluntad de distanciamiento y extrañamiento emotivos que posibilitan la expresión del horror, pero también que el receptor pueda encajar la “representación” de la violencia.

En la obra que nos ocupa, se vislumbran tres líneas expresivas con las que se traslada la violencia a la escena. En primer lugar, la basada en la estética de lo grotesco. El trazo grueso, vinculado a la esperpentización y la deformación, juega con la figura del oxímoron para diseñar contrastes radicales, exabruptos trágico-cómicos que provocan una amarga risa y un no siempre cómodo humor negro.⁸ En segundo lugar, el juego con la antípoda, que se emplea como estrategia de contrapunto, base compositiva de la obra. Tanto el texto como la puesta en escena se construyen con la tensión generada por los contrarios: tragedia/comedia; ligereza/gravedad; carcajada/planto; personaje individual/coral; horizontalidad/verticalidad; ayer/hoy; silencio/

7 Nos hemos basado en la captación del CDN, Sala Francisco Nieva: <https://www.youtube.com/watch?v=RvOhesb5k>

8 En palabras de la autora: “La revista: el grotesco, la excusa para contar lo incontable; la manera de abordar el horror, la muerte, el hambre, la desesperación. Un expresionismo salvaje, casi delirante en esa revista musical cuyo destinatario último es el espectador de nuestros días, obligado a enfrentarse a todo el horror sin nombre de los campos de concentración. Y también una válvula de escape, un humor más que negro para hablar de la cámara de gas, del crematorio, de los horrores de la cantera. El otro lado de la moneda: el exceso, lo grosero, lo zafio, lo vulgar, lo risible, el esperpento [...]. Sicalipsis, humor y riesgo. La frontera entre lo grotesco y la mamarrachada no siempre está clara. Cuidadín” (Ripoll, 2014, p. 119).

clamor. Por fin, una línea expresionista que es una apuesta certera en el montaje de Laila Ripoll. Los trazos expresionistas se aprecian tanto en el diseño de la escenografía como en el repertorio musical y sonoro.

La propia autora/directora menciona como referente de inspiración el cine expresionista alemán *Dr. Mabuse* de Fritz Lang, pero también podemos hallar reminiscencias en *Metrópolis*, del mismo director, concretamente en su simbólica –y casi premonitrice– escisión de la humanidad en dos mundos (el inferior y el superior) (Amo, 2016). Destaca la analogía de las monumentales líneas de fuga que aparecen en la película con el espacio escénico de nuestra obra, basado en la tensión entre la verticalidad de las paredes y la horizontalidad del escenario, lo cual procura una desasosegante sensación de ahogo. Relevantes son también las influencias de Edvard Munch, Otto Dix o George Grosz –cuyos cuadros serían tildados de “arte degenerado” por los nazis. Sus personajes deformados y animalizados, así como los colores estridentes que utilizan, tienen un parangón sensorial en los sonidos molestos y distorsionantes de la obra. Bacon y su ansia por pintar el grito más que el horror es otra referencia plástica para la puesta en escena de *El triángulo azul*, en la que los gritos macabros, los aullidos o las notas estridentes de la orquesta, exacerbando sensorialmente la expresión de la violencia (Ripoll, 2014, p. 119). Los alaridos se superponen, por ejemplo, a los gritos bestiales de Brettmeier (trasunto histriónico del histórico Bachmayer, capitán del campo) quien se animaliza literalmente en perro rabioso cuando se desenfrena en un remedo paródico de arenga dictatorial (que no deja de recordar a Chaplin). El repertorio musical (pasodobles, foxtrot, chotis, ritmos festivos), ya estudiado por Cristina Oñoro (2016) desde la filosofía o por Simone Trecca (2016) desde la intermedialidad, contribuye también a contrarrestar el temple lóbrego, de la escenografía. Francisco Ferrándiz (2014, p. 11) habla lúcidamente de “saturación sensorial”.

La “saturación” cristaliza en una sinestesia sensorial generalizada entre lo auditivo y lo visual. La música atiende a colores;⁹ los colores atienden a imágenes; los silencios “huelan” a miedo, las gradas callan y aclaman.

También el diseño de un espacio incluyente persigue un efecto muy bueriano de inmersión desasosegante: “no queremos plantear un espacio realista, una estética figurativa. No nos sirve la reconstrucción de una letrina, del interior de un barracón. No. Necesitamos habitar el interior de la cabeza de Ricken, construir

9 Véase, por ejemplo, el “Pasodoble del triángulo azul”: “Triángulos de colores / para niños y mayores. / Los rojos son los políticos / y amarillos los semíticos. / Verdes para los delincuentes, / que todos son prominentes. / Y para los mariposa / triangulitos color rosa. / Los gitanos de marró, / morados por la religión, / los negros para asociales, / para putas y anormales. / Yo, que soy republicano / quiero un triángulo encarnado. Yo, como soy mariquita, / y eso nadie me lo quita, / quiero un triángulo rosita. / Zoy de la raza calé / y marrón tengo que zé. / No señor, que azul será / el color que lucirá / esa tropa de españoles, / y otro color no enarboles / pues que España te ha expatriado / y solito te has quedado. / De los sin patria el color / es el que cuadra mejor. / Azul como el cielo azul / es el triángulo de *spanier*, / azul como el cielo azul / es el triángulo de España” (Ripoll y Llorente, 2014, pp. 23-24).

un espacio abstracto, poético, a medio camino entre la pesadilla, el recuerdo y la indigestión” (Ripoll, 2014, p. 119). Este espacio incluyente no explicita el umbral de la cuarta pared con lo que las sensaciones receptoras serán tanto más agudas cuanto más se subraye la “inmersión” del público en el “*lager*”:

Desde el principio estamos de acuerdo en que no queremos un espacio convencional, a la italiana. Queremos tener al público dentro del *lager*, dentro del imaginario de Ricken, dentro del espacio de representación. Queremos que tengan que apartar los pies para dejar paso al carro de los muertos, que les salpique el chorro de orina que brota bajo el camal del pantalón de Hans Bonarewitz. (Ripoll, 2014, p. 119)

Punto culminante del dispositivo es precisamente la escena del ahorcamiento del gitano austriaco Hans Bonarewitz, basada en hechos reales (Roig, 1978; Pike, 2004). Nos detendremos en ella.

Ahorcamiento y representación

Los testimonios oculares cuentan que los nazis organizaron un “espectáculo” para el ahorcamiento de este preso que trató de huir del *lager*. Se le encomendó a la orquesta del campo que tocara la popular canción de Rina Ketty, *J'attendrai*, durante el desfile previo a la ejecución de Bonarewitz, y “La polca del barril de cerveza”, después de su ejecución. En la puesta en escena, asistimos a la interpretación de la célebre canción en boca del oficial nazi, con una distorsión hiperbólica de su voz grave para subrayar el contrapunto con la canción original, asociada al incomparable timbre agudo de Ketty. En la teatralización de la ejecución, los actores y, entre ellos, un payaso que la “ameniza”, jalean al público al ritmo de la “Polca del Barril de Cerveza” para que éste acompañe con las palmas, mientras el capo se dirige al cadalso con el reo.

La invitación al público para que “participe” al ritmo de la música festiva incita a la inmersión en el *show* macabro. Por ello, una amarga sensación de malestar recorre las gradas del teatro cuando algunos espectadores aceptan la invitación sin comprender que la distancia es la única respuesta ante tal violencia. En un intercambio personal con la dramaturga, Laila Ripoll nos confirmaba que algunos espectadores suelen palmear en esta escena siniestra: “Sí, la gente palmea, luego se quedan tiesos y se quieren morir, pero palmean en todas las funciones mientras ahorcamos a Bonarewitz” (Amo, 2016). La invitación patética que nos proponen los actores engendra una situación de extrema violencia receptiva, solo resuelta éticamente con el silencio desobediente de los espectadores: solo su silencio inmóvil (que no inmovilista) sabrá protegerlo y será tributo de inteligencia crítica. Laila Ripoll nos pone a prueba otorgándonos la posibilidad de escoger entre ser “testigos críticos” o “testigos cómplices”. A tenor de las enseñanzas de Brecht, Laila Ripoll pone en manos del espectador la responsabilidad de crear una distancia que haga de la cuarta pared un escudo. No aplaudir equivale a crear una frontera ética, a esgrimir una resistencia emocional y política contra todo tipo de complicidades.

El crítico Javier Vallejo (2014) consideraba “bufa e hiriente” la recreación del martirio de Hans Bonarewitz, y, al analizar el efectismo de la escena, llegaba a la conclusión de que “la representación de la crueldad banaliza la crueldad”. Desde nuestro punto de vista, la intención de Ripoll persigue todo lo contrario, pues pone en manos del público la responsabilidad de una elección política: o decir no, o participar en la “representación de la crueldad”, lo cual sí conduciría irremediabilmente a una zafiedad imperdonable. La violencia ética generada aquí por la violencia de las formas debe ser catárticamente distanciadora. En definitiva, desde el confort y la distancia de su butaca, el espectador puede ejercer de ciudadano: sus decisiones cuentan en la creación de una responsabilidad moral y ética colectiva.

Por otro lado, el arte, el teatro, aparece como acto de sublimación de la violencia. Un concepto, el de violencia, que no puede admitir ni un solo adjetivo de carácter colectivo (en nuestro caso, “política” o histórica) sin tener en cuenta la otra cara de la moneda: su raíz humana (“biolencia”, según la expresión de Gérard Pirlot, 2012). Este mismo punto de vista polimórfico adoptan los estudios sociológicos y políticos recientes sobre la violencia, considerada como constructo o contingencia de procesos históricos colectivos, pero también como inherencia, substrato de lo humano. Laila Ripoll hace hincapié en esta premisa: el arte es un rito de sustitución (Girard, 1995) que sirve para decir, trascender y canalizar la vio/biolencia. La escena de los cabezudos ilustra sobremanera esta otra cara del concepto.

Cabezudos, máscaras y jirones oníricos

Michel Maffesoli (2009) o Yves Michaud (2011) proponen desde la antropología o la sociología una lectura de la violencia desde la dimensión de la inherencia, es decir, como ya lo hemos expuesto, desde su consideración como componente natural de lo humano. Michaud (2011) sentencia que “el ser humano no es un animal tierno” (p. 212). Nos interesa esta perspectiva porque su consideración recorre también todas las obras del corpus tratado. Los personajes de la experiencia (sobre todo los abuelos) no dejan de hacer referencia a este lado oscuro del hombre que no solo ocupa el ADN de los nazis o de los pensadores y perpetradores totalitaristas. La violencia política se inserta en unas realidades histórico-referenciales, pero su comprensión obliga a considerar el sustrato fieramente humano de su procedencia. Desde tal enfoque, obras como *Ligeros de equipaje*, *J'attendrai, 186 escalones* o *Mauthausen. La voz de mi abuelo*, apuntan también, cada una con estéticas propias, el lado oscuro de todo ser humano, exacerbado en las situaciones extremas de supervivencia. René Girard nos habla de un “deseo de violencia” del hombre, neutralizado y canalizado a partir de prácticas rituales que desplazan la violencia hacia las llamadas “víctimas de sustitución”, por lo general más débiles, por ejemplo, los animales (1995, p. 16).

En *El triángulo azul* se inserta una escena de ruptura que responde de lleno a esta lectura orgánica de la violencia politizada. Se trata de la escena de la pesadilla

de Toni, precedida, en el texto, por una enjundiosa didascalía repleta de trazos esperpénticos y expresionistas. Podría considerarse como una escena onírica de sublimación pulsional, o, dicho de otro modo, como una escena de “rito de sustitución”. Toni aparece en el carro de los muertos rodeado de seres bestiales y tribales. Se proyectan en blanco y negro, también en azulado, grabados de Goya, cual expresión onírica de las fuerzas del mal. Las percusiones aceleran el ritmo y las proyecciones mutan en imágenes documentales de los campos de exterminio en las que se explicita la visión de lo macabro.

La hipérbole grotesca y esperpéntica de esta escena se mide con la inmensa dureza del trasfondo histórico, que remite a la realidad del Revier (la enfermería), al Doctor Muerte o el Carnicero de Mauthausen (Aribert Heim), a las inyecciones de gasolina y los atroces experimentos pseudo-científicos que se llevaban a cabo en estos lúgubres lugares de la muerte. Ricken, en medio, lo observa todo despavorido, como inmerso en la pesadilla de Toni, inserta en su propia pesadilla (Amo, 2016).

La escena permite desatar lo atávico, dar cabida escénica a la dimensión simbólica del trance. Viene a cuento considerar aquí que el término “atávico” procede del latín *atavus*, cuyo significado literal es “cuarto abuelo”. No deja de ser harto sugerente esta lectura de la inherencia atávica al ponerla en contacto de nuevo con los procesos de memoria histórica de los que hablábamos al inicio del artículo, en los cuales la generación de los nietos apela a la recuperación de una memoria testimonial atesorada por los abuelos... El enmallado generacional descosido y tarado, encuentra en este tipo de destellos creativos la posibilidad de un bello remiendo.

A modo de conclusión

Como lo anota Myriam Revault d’Allonnes (1999), refiriéndose a la catástrofe histórica de la Shoah, y en ella a Auschwitz como símbolo de la barbarie humana, por primera vez en la historia de la humanidad el pensamiento del hombre se concentra en la voluntad de comprender el alcance de lo que ya nunca más será considerado como una oposición: la relación entre la cultura y la barbarie. Experimentar el infierno en “vida” no es, no obstante, una especificidad de la deshumanización encarnada por la Shoah. La capacidad del hombre para hacer el mal es una constante de los procesos históricos antagónicos, y en ellos los que asumen el totalitarismo como instrumento de represión y sumisión. Sin embargo, la impasibilidad frente a la industrialización del acto exterminador, sigue particularizando la amplitud de este fenómeno. La historiografía, la filosofía, la psiquiatría, la sociología, también la literatura, continúan buscando respuestas a la reincidente inhumanidad en la que es capaz de caer la especie humana.

El teatro de la memoria español, y específicamente aquí el ilustrado por la temática concentracionaria, se afirma como un teatro de denuncia, pero también de alternativa a la deshumanización. Destacan en él tres objetivos claramente identificados:

educar, distanciar y estremecer. Forja así un “poder de resistencia” contra la violencia política de la historia mediante formas estéticas distanciadas y metateatrales, que en Laila Ripoll pueden llegar a ser poderosamente “violentas”, impactantes, pero siempre profundamente movilizadoras de conciencia ética.

La violencia a la que aluden estas obras remite sin duda a la contingencia histórica, a los procesos de orden político que la desataron; no obstante, no deja de tematizar la violencia como pulsión inherente a la condición humana. Si la violencia es a lo humano, lo que lo humano es a la historia: una invariable, este teatro permite pensar lo que, en definitiva, resulta ser un pleonasma: lo político y lo humano. Esto significaría que el hombre está condenado a convivir con la/su violencia. ¿Cómo ir contra natura? ¿Es realmente posible apelar a la memoria para alertar sobre la reincidencia de la barbarie? ¿Podrá el hombre resistir a sus propios fracasos, tanto más cuanto estos son instrumentalizados y desnaturalizados por un sistema que encubre la violencia de la historia con escudos jurídicos y políticos? ¿Cuánto tiempo resistirá el legado de Camus y de otros humanistas como él? “No es el odio lo que nos salvará mañana, sino la justicia basada en la memoria del ayer”.¹⁰ Recordar a las víctimas permite, al menos, seguir en la brecha por una justicia reparadora o una reparación justa. En esto está y en esto sigue el teatro político y de la memoria español.

Referencias

- Aduriz, I. (19 de julio de 2021). Casado se compromete a derogar las leyes de Memoria si llega a la Moncloa. *eldiario.es*. https://www.eldiario.es/politica/casado-compromete-derogar-leyes-memoria-si-llega-moncloa_1_8148663.html
- Amo, A. (2016). Análisis crítico *El triángulo azul*, *Don Galán*, 6. https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/analisis.php?doc=5_1&pag=2&vol=6
- Amo, A. (2017). El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández. En J. Romera Castillo (Ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)* (pp. 385-397). Visor Libros.
- Amo, A. (2019). De errancias y herencias: teatro concentracionario español. *Orillas*, 8, 509-519.
- Amo, A. (2020). *De Plutón a Orfeo: los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1945-2015)*. Artez.

¹⁰ “Defensa de la inteligencia”, discurso pronunciado el 15 de marzo de 1945 (Camus, 2013, p. 56).

- Cate-Arries, F. (2012). *Culturas del exilio español entre las alambradas. (Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945)*. Anthropos.
- Coquio, C. (1999). *Parler des camps, penser les génocides*. Albin Michel.
- Coquio, C. (2015). *La littérature en suspens. Ecritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*. L'Arachnéen.
- Cormann, E. (2012). *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations politiques*. Les Solitaires Intempestifs.
- Ferrándiz, F. (2014). Dossier de *El triángulo azul*. <https://onedrive.live.com/?cid=C0A882214E3B1D41&id=C0A882214E3B1D41!632>
- Fassin, D. y Rechtman, R. (2011). *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. Flammarion.
- Girard, R. (1995). *La violence et le sacré*. Hachette.
- Huerta Calvo, J. (21 de junio de 2018). Teatro y confesión. Conferencia del XXVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), Teatro (auto)biografía y autoficción (2000-2018). <https://canal.uned.es/video/5b2ca6cdb1111f93318b456a>
- Jurgenson, L. (2003). *L'Expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Éd. du Rocher.
- Le Goff. (1988). *Histoire et mémoire*. Gallimard.
- Maffesoli, M. (2009). *Essais sur la violence banale et fondatrice*. CNRS.
- Mesnard, P. (2010). Questions exploratoires sur les formes et les modèles. *Regards*, 15, 29-50.
- Michaud, Y. (2011). L'être humain n'est pas un animal tendre. En V. Bedin y J.-F. Dortier (Dir.), *Violence(s) et société aujourd'hui* (pp. 212-219). Sciences Humaines Éditions.
- Nevitt, L. (2013). *Theater and Violence*. Red Globe Press.
- Oñoro, C. (2016). Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul* de Laila Ripoll. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 236-246). Verbum.
- Pike, D. W. (2004). *Mauthausen. L'enfer nazi en Autriche*. Editions Privat.
- Pirlot, Gérard (2012). Violences froides postmodernes. En J. Aïn (Dir.), *Violences chaudes, violences froides* (pp. 169-188). Érès.
- Revault d'Allonnes, M. (1999). *Ce que l'homme fait à l'homme. Essai sur le mal politique*. Flammarion.

- Ripoll, L. y Llorente, M. (2014). *El triángulo azul*. CDN.
- Ripoll, L. y Llorente, M. (2016). Dossier de *El triángulo azul*. <https://onedrive.live.com/?cid=C0A882214E3B1D41&id=C0A882214E3B1D41!632>
- Ripoll, L. (2014). Algunas notas sobre *El triángulo azul*. *ADE*, 152, 117-122.
- Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Stock.
- Roig, M. (1978). *Noche y Niebla. Los catalanes en los campos nazis*. Península.
- Salas D. (2011). L'avènement de la victime. En V. Bedin y J.-F. Dortier (Dirs.), *Violence(s) et société aujourd'hui* (pp. 235-242). Sciences Humaines Éditions.
- Silva, E. (2014). Triángulos azules en la memoria. En L. Ripoll y M. Llorente (Eds.), *El triángulo azul* (pp. 9-12). CDN.
- Trecca, S. (2016). Funciones dramáticas de la música en las puestas en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de M. Llorente y L. Ripoll. En J. Romera Castillo (Ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (pp. 247-258). Verbum.
- Vacher, P. (2016). *Violence de l'histoire et politiques théâtrales contemporaines. Domaine anglais, français et francophone occidental*. L'Entretemps.
- Vallejo, J. (3 de mayo de 2014). La imbatible productividad del campo de exterminio. *El País*. https://elpais.com/ccaa/2014/05/02/madrid/1399051592_158036.html

Teatro y ‘terruqueo’: la dramaturgia del conflicto armado peruano (1980-2000) desde la mirada de los autores del siglo XXI

Ernesto Barraza Eléspuru
Universidad Científica del Sur

En un artículo publicado en la revista *Gestos* en el 2014, Claudia Tangoa y Sebastián Rubio, autores y directores de la obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2012) se preguntan cuál es la historia del Perú que está escribiendo su generación. Una generación que vivió su infancia durante el conflicto armado interno que sacudió al país durante la década del ochenta y parte de los noventa. *Proyecto 1980-2000* es un trabajo escénico multidisciplinario en el que participan cinco jóvenes que pertenecen a esa generación de la que también forman parte los creadores, y que tienen en común ser hijos de personas que participaron directamente en hechos ocurridos durante el período. En el artículo, Rubio y Tangoa señalan:

El gran reto es recurrir al pasado sin estancarse en él, ir más allá de lo anecdótico; pero para ello es necesario ubicarnos en el presente, tener una posición. En Lima, tener una posición política muy definida es sospechoso. No solo somos una generación apolítica sino una sociedad que producto de la decepción se ha vuelto apolítica. (2014a, p. 152)

Recientemente, en un encuentro de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE), los miembros fundadores de la red participamos de una serie de reuniones que tuvieron, entre uno de sus principales objetivos, exponer las primeras incursiones al estudio de la violencia política en el teatro contemporáneo en Latinoamérica y en Europa. Principalmente, en los casos de Argentina, Catalunya, Colombia, España, Italia y Perú. Una de las primeras conclusiones a las que se llegó, después de varios días de trabajo intenso y un fructífero debate, fue que, en todos los casos analizados, la violencia política tendría un origen directo o indirecto con el poder de Estado y que supone una vulneración de los derechos fundamentales. El caso peruano se presentó como una de las excepciones. En mi país, el tema se presentó especialmente complejo. Y es que hablar de violencia política en el Perú sería hablar de ese tiempo “del miedo”, como lo llama el investigador de teatro peruano Carlos Vargas Salgado, que se sitúa entre los años 1980 y 2000. Veinte años de violencia que se originaron con el levantamiento en armas del grupo Sendero Luminoso contra el Estado peruano para tomar el poder.

En sus *Reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú* (2020), Sofía Macher, socióloga peruana, comisionada de la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación (CVR), explica cómo en el caso peruano, este episodio constituyó, según el Informe de la CVR, “el episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República. Así mismo – señala– fue un conflicto que reveló brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana”, donde la situación de pobreza y exclusión social elevaban la probabilidad de ser víctima del conflicto. Como explica Macher (2020), el 79 % de las víctimas registradas durante el conflicto fueron campesinos. De esta manera, tal vez una de las consideraciones más importantes del trabajo de la Comisión de la Verdad sería que, citando nuevamente a Macher (p. 1), esta se habría configurado como una plataforma pública “utilizada por las víctimas para confrontar la historia hegemónica del conflicto. En estos testimonios se zanjó con el senderismo, se denunciaron las violaciones a los derechos humanos cometidas por las fuerzas del orden y se presentaron demandas al gobierno”. Es decir, once años después de la captura de Abimael Guzmán, el cabecilla de Sendero Luminoso, se sinceraban las cifras y se revelaba el verdadero alcance de la violencia cometida por ambos frentes. Hasta entonces, la historia oficial habría silenciado lo ocurrido, principalmente en las zonas rurales. Hoy sabemos que del total de casi 70.000 víctimas que dejó el conflicto, el 54 % fueron víctimas de Sendero y el 46 % del Estado. En palabras de Macher (2020):

Este proceso impulsado por la CVR, permitió la visibilidad de las víctimas y remeció la indiferencia con la que el Estado y la mayoría de la sociedad habían actuado durante los veinte años que duró el conflicto armado interno. Se recibieron más de veinte mil testimonios individuales (p. 1).

La particularidad del caso peruano, entonces, según las primeras conclusiones a las que llegamos en las reuniones de la RIITLE, se relacionan con los datos anteriormente expuestos. En el caso del Perú, hablar de violencia política sería hablar del conflicto armado ocurrido entre 1980 y 2000, y hablar del conflicto armado en el Perú sería hablar de violencia política desde dos frentes: la violencia desde Sendero y la violencia desde el Estado. En el medio la sociedad civil y, como ya hemos expuesto, sobre todo, la población rural. En resumen, como indica Vargas Salgado (2021):

El conflicto armado interno en el Perú implicó una larga secuencia de violaciones a los derechos humanos, en especial asesinatos selectivos, desapariciones violentas y arrasamientos poblacionales, entre 1980 y el año 2000, realizadas tanto por el Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso, iniciador de las acciones armadas, como por las Fuerzas Armadas y Policiales del Perú, por otros grupos insurgentes (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru), por grupos paramilitares allegados al gobierno (Comando Rodrigo Franco, Grupo Colina) y en algunos casos, incluso, por las comunidades campesinas enfrentadas entre ellas. (p. 30)

Para Vargas Salgado (2021), si bien la Comisión de la Verdad y Reconciliación trabajó con el auspicio del Estado, sus conclusiones no habrían tenido el alcance esperado (2021, pp. 43-48). No se habrían traducido en la “verdad oficial”, porque el Estado peruano no habría llevado a cabo un trabajo de divulgación de los resultados de la CVR. Una prueba de ello sería, por ejemplo, el hecho de que la construcción del Museo de la Memoria se dio gracias al apoyo del gobierno de Alemania y no por iniciativa del gobierno peruano a cargo, entonces, de Alan García. En palabras de Vargas Salgado (2021), “los intereses de la clase política peruana y la agenda de una auténtica política cultural de la memoria por parte del Estado, hace buen tiempo se hallan en trayectoria de colisión” (p. 51).

En tal medida, a falta de una política cultural con perspectiva de divulgación de una memoria histórica del conflicto armado interno por parte del Estado peruano veríamos cómo, en este caso, la responsabilidad habría caído en manos de la sociedad civil. Y aquí el tema que nos convoca. ¿Cómo es que el teatro peruano habría asumido esta responsabilidad? Nos interesa, en esta investigación, sobre todo el teatro producido a partir del 2000. Y de las obras escritas en este período, centraremos nuestro análisis en las que han surgido de creadores que pertenecen a esa generación que vivió el conflicto durante su infancia –los nacidos durante la década del ochenta– y que, pasado el 2000, “heredó”, aludiendo al título de la obra anteriormente citada, un pasado violento que, una vez publicado el *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* se asumiría con el peso de la responsabilidad de la recuperación de una memoria que sea capaz de llenar los vacíos del discurso oficial. Sobre el tema, Vargas Salgado (2021) hace una primera advertencia:

Es muy visible, por ejemplo, que la mayor parte de los discursos culturales no oficiales sigan apareciendo mayoritariamente en la ciudad de Lima, en español, por y para una clase media ilustrada, con evidentes signos de colonialidad en que se ve al poblador indígena como objeto de la violencia y muy rara vez como sujeto que habla por sí mismo de su experiencia (p. 56).

Antes de pasar al análisis del corpus propuesto para esta investigación, resulta importante esbozar algunos aspectos sobre la dramaturgia del conflicto armado interno escrita durante el período, y también aquella escrita después del 2000 por autores que no pertenecen a la generación en la que se centra nuestro estudio, y que, sin duda, habrían vivido el conflicto desde otra perspectiva. Al analizar la dramaturgia peruana del conflicto interno, el investigador y teatrista peruano Percy Encinas (2007) se pregunta cómo definir el período violento de la historia peruana en un solo concepto: “¿Guerra interna?, ¿conflicto armado interno? ¿violencia política? De qué hablamos cuando nos referimos al fenómeno de ese período” (p. 103). Encinas (2007) esboza una categorización de la dramaturgia peruana sobre el conflicto armado producida durante las décadas del ochenta y noventa, cuando el conflicto se encontraba en pleno desarrollo, y las divide en dos grupos:

1) Las obras que se vinculan al contexto a través de la alusión velada, recurriendo a la paráfrasis, la metáfora compleja, la alegoría, la aclimatación sutil y otras figuras que buscan simbolizar de modo implícito y ambiguo. 2) Los montajes que optan por una representación más directa y reconocible del contexto, que constituyen personajes, escenarios, climas y acciones inequívocas, identificables en el referente en cuestión. (p. 105)

Aunque en su análisis Encinas menciona algunos trabajos producidos en el interior del país por grupos como Barricada de Huancayo, o Yawar Sonqo y José María Arguedas de Ayacucho, así como las piezas del grupo Vichama de Villa el Salvador, destaca la obra *Contraelviento* (1989), creación colectiva del Grupo Yuyachkani como una de las piezas más significativas del primer grupo de su categorización. A partir de dos personajes femeninos míticos, la obra recorre pueblos arrasados por la violencia y abandonados por sus pobladores, que han tenido que migrar del campo a la ciudad a causa de esta. Para Encinas, *Contraelviento* (1989) habría puesto en evidencia el dilema y el desconcierto de la comunidad intelectual y artística que, según señala, a inicios del conflicto habría tardado en zanjar con Sendero Luminoso y el MRTA y que luego se habría sentido aún más confundida cuando “la respuesta estatal acusó algunos signos similares en cuanto al desprecio por la vida y los derechos humanos” (Encinas, 2007, p. 108) Sin embargo, también podría decirse que, como señala Slavoj Žižek (2008), en ciertas ocasiones, ante el horror, sería necesario recurrir a la poesía para hablar de “algo que no puede ser nombrado de forma directa, solo aludido. –Y– No debería temerse dar este paso más y remitirse al viejo dicho de que la música llega donde las palabras fallan” (p. 14).

Esta sería otra manera de interpretar *Contrael viento* (1989) y otras obras en las que se optó por abordar el tema de forma sutil e indirecta en aquellos años de terror y desconcierto. Otro texto citado por Encinas es *El caballo del Libertador* (1986), de Alfonso Santistevan, donde un anciano y una criada viven atemorizados entre disparos, explosiones y apagones en un país azotado por la violencia generalizada. El propio autor describe que la obra “trata sobre una guerra que nadie entiende, es muy simbólica” (Santistevan, 2021). Sin embargo, dos años después, Santistevan estrenó *Pequeños héroes* (1989), donde sí hace referencia a un hecho concreto. El personaje principal de la trama es una maestra de colegio que ha vivido tres episodios signados por la violencia en la historia del Perú: el golpe de estado de Nicolás de Piérola que derrocó a Andrés Avelino Cáceres en 1895, y dejó un saldo de mil muertos en las calles de Lima; la matanza de miembros del Partido Aprista Peruano en la Rebelión de Trujillo de 1931, y la masacre de presos políticos en el penal de la isla El Frontón, ocurrido en 1986. Rubén es el alumno de la maestra que es asesinado en el penal. Una carta suya, dirigida a su maestra desde la cárcel, da inicio a la obra. Encinas ubica *Pequeños héroes* (1989) dentro del segundo grupo de su categorización. Santistevan (2021) explica por qué en este caso se sintió obligado a la representación directa y reconocible:

Quando yo escribía *El caballo del Libertador* sucedió la matanza de los penales. Quince días antes de estrenar ocurrió la matanza. A mí el tema me impacta y decido escribir una obra sobre eso, que es *Pequeños héroes*. Entonces obviamente en una obra que trata de eso no podía dejar de haber un personaje que fuera senderista, que es víctima de la represión de Alan García.

Santistevan (2021) da cuenta de cómo, tras el montaje de la obra, él y los actores recibieron críticas del mismo Sendero Luminoso, que incluso llamó a uno de los actores para que escuchara una crítica muy dura con el montaje. Al mismo tiempo, durante las funciones había policías copiando frases en la platea. El testimonio de Santistevan pone en evidencia lo arriesgado que era hablar del conflicto durante el conflicto. Un aspecto que el dramaturgo Eduardo Adrianzén también destaca cuando explica que, durante la década del ochenta, y gran parte de los noventa, solo el hecho de intentar explicar lo que estaba ocurriendo generaba temor. Adrianzén (2021) asegura que hasta cierto punto hubo autocensura por parte de los creadores escénicos que, en muchos casos temían ser acusados de apología al terrorismo.

Otro texto que tanto Encinas como Adrianzén destacan dentro de los escritos en el período es *Entre dos luces* (1992), de César Bravo. Texto arriesgado, desde el punto de vista de Adrianzén (2021), al llevar a escena durante lo que el dramaturgo considera el “año más duro del conflicto interno”, el diálogo entre una estudiante clase-mediera y un estudiante subversivo. No habría sido hasta la publicación del *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* que, de alguna manera, se habría empezado a configurar un discurso sobre este período de violencia política, más o menos orgánico desde las artes escénicas peruanas. En palabras de Encinas (2007):

Los teatros peruanos se debatían entre encarar o no el terror de las SAAS¹ y, cuando lo hacían, debían calibrar sus elaboraciones de acuerdo no solo a criterios de capacidad simbólica sino a razones de convivencia entre dos fuegos. También podemos constatar que el tiempo transcurrido desde la debacle de la capacidad operativa de Sendero Luminoso y el MRTA, a partir de 1992, no ha sido inhibitor de esa preocupación por escenificar el período. Por el contrario, así como el cine y la literatura se siguen dando construcciones interesantes vinculadas a ese contexto, el teatro sigue produciendo diversas respuestas, dialogantes, casi siempre con las revelaciones del *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. (p. 113)

Para entender la dramaturgia del conflicto armado interno en el Perú, debemos comprender también que la vida política del Perú ha estado marcada por la violencia. Desde el etnocidio hispano contra la resistencia inca a la confrontación de la élite criolla contra el dominio español, hacia un siglo XX que transcurre entre el caudillismo y los golpes de estado, la represión a las minorías y un continuo de gobiernos corruptos, se suma una matriz colonial que prevalece aún hoy en día (Villagómez, 2020, p. 2). Un aspecto que, como explica Vargas Salgado, (2021) “es una noción válida para explicar la sociedad de castas y privilegios que aparece retratada con claridad en prácticamente todos los hechos armados del conflicto interno peruano y, sin mayor dificultad, en los artefactos teatrales durante el tiempo del miedo” (p. 25). Los veinte años de conflicto habrían perpetuado e incluso, acrecentado los problemas sociales de fondo en una sociedad que había nacido de la violencia. Así, la necesidad de construir una verdadera memoria de la reconciliación se da entre el temor a la posibilidad del retorno a los años del miedo. Es en este punto que resulta interesante detenerse en dos aspectos que podrían servir para comprender mejor las poéticas escénicas del teatro peruano del siglo XXI sobre la violencia política y el conflicto armado.

Uno es el ya señalado cuando hablamos de la responsabilidad de la recuperación de la memoria asumida a partir de la publicación del *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Vargas Salgado (2021, p. 27) llama memoria ejemplarizadora a la necesidad de “incluir ciertos registros de la memoria con mayor prioridad” y se refiere a las teorías de Tzvetan Todorov para explicar cómo esta no siempre sirve para las buenas causas. Por su parte, el director e investigador de teatro peruano Jorge Villanueva (2021, p. 17) recurre al concepto de “giro ético” trabajado por Jacques Rancière y Alan Badiou para explicar cómo la sombra de Sendero Luminoso y las conclusiones del Informe de la CVR habrían establecido un paradigma en la subjetividad de la sociedad peruana con respecto al tema. De esta manera, Villanueva (2021) señala:

1 Siglas de subversión armada y antsubversión, propuestas por Encinas.

Resulta interesante observar cómo el giro ético también se encuentra instalado en parte del enfoque sobre el discurso de la misma comisión, en aspectos como la centralidad de la víctima o el imaginario de la comunidad andina en medio de dos fuegos. Y es que dicho paradigma genera varias problemáticas que velan algunas de las aristas y dimensiones del conflicto y, si bien este puede ampliarse e incluir zonas grises y claroscuros de los contextos de violencia, también puede velar las singularidades sociohistóricas y las potencialidades presentes en los distintos procesos emancipatorios (no solo en los del pasado, sino incluso en los que se pueden hallar en efervescencia actualmente). Se antepone entonces el giro ético a aquellos horizontes y alternativas políticas que todavía buscan desarticular la hegemonía del capitalismo a favor de la transformación social. (p. 17)

El segundo aspecto corresponde a la sombra del regreso de Sendero Luminoso, aludida también por Villanueva, y que ha recobrado protagonismo mediático sobre todo durante las últimas elecciones presidenciales en las que en el Perú hemos visto surgir el término “terruqueo”. Terruqueo viene de “terruco”, una palabra que, como indica Carlos Aguirre (2011), es un neologismo peruano que se utiliza en sustitución de “terrorista” y que derivaría del quechua, ya que habría una conexión entre *terruco*, *tuco* y *tuku* que significa “búho”, un ave que, según la cultura andina, traería mala suerte (pp. 109-119). Como explica Aguirre (2011), el uso de la palabra *terruco*,

aunque ha declinado considerablemente desde que Sendero Luminoso fue derrotado militarmente, todavía se emplea hoy para denominar a reales o supuestos integrantes de grupos armados y para desacreditar a personas que tienen posiciones políticas progresistas o de izquierda, a organismos e individuos comprometidos con la defensa de los derechos humanos, e incluso a personas de origen indígena por el solo hecho de serlo. (p. 109).

El teatro no habría sido una excepción y en su afán por generar un discurso de recuperación de la memoria acorde con el Informe de la CVR algunas obras incluso han sido “terruqueadas”. Muestra de ello es lo ocurrido con *La cautiva* (2013) de Luis Alberto León, estrenada en el Teatro La Plaza en 2014, que fue investigada por la Dirección Contra el Terrorismo (Dircote), tras recibir tres denuncias por apología al terrorismo. *La cautiva* (2013) se sitúa en 1984, en Ayacucho, la ciudad donde Sendero Luminoso se levantó en armas y la más afectada por la violencia durante los años del conflicto. La protagonista es Josefa, una joven de 14 años, hija de senderistas, cuyo cuerpo llega a la morgue. Ante la incredulidad del auxiliar que debe preparar el cuerpo de la niña para que el capitán y la tropa la violen, ella empieza a hablar. En un acto de compasión, el auxiliar ayuda a la niña en su tránsito a la muerte organizándole una fiesta por sus 15 años. Tras las denuncias a la obra, la Dircote determinó que *La cautiva* (2013) no hace apología al terrorismo, pero, según consta en un artículo publicado por RPP Noticias el

14 de enero de 2015, el coronel a cargo explicó que, en su opinión, sí hay una “manipulación emocional” hacia el proceder de las Fuerzas Armadas. Además, explicó que sí hubo una nota informativa de carácter secreto que fue “netamente descriptiva” donde consta que en la obra “había expresiones como ¡Viva la lucha armada!, ¡Viva el Partido Comunista!, ¡Viva el presidente Gonzalo!”.

Como se menciona en un artículo de *BBC Mundo*, publicado el 31 de mayo de 2021, sobre el debate de la campaña presidencial de este año, “el ‘terruqueo’ es un problema para la democracia porque suprime el debate de ideas, la pluralidad, y porque impide hablar sobre lo que pasó durante el conflicto interno”. Pero sería precisamente este contexto, entre el giro ético y el ‘terruqueo’, una forma de violencia simbólica “que se encuentra encarnada en el lenguaje y sus formas” (Žižek, 2008, p. 10) en el que se ha venido desarrollando la dramaturgia del conflicto armado interno en el Perú en los últimos veinte años del siglo XXI. En su obra *Cómo crecen los árboles* (2013), Adrianzén pone en evidencia estos rezagos del conflicto en la sociedad peruana. La obra narra la historia de Dante, un joven nacido durante el conflicto, pero que transita su juventud en tiempos de paz y aparente bonanza económica en el contexto de un Perú neoliberal. Dante pertenece a esa generación de limeños que creció protegida de la guerra y que mientras estudia para ser chef se encuentra, de golpe, con el pasado cuando conoce a su padre, un militar prófugo acusado de genocidio. Adrianzén problematiza el tema al oponer las versiones de los padres de Dante sobre el conflicto armado. Tras la llegada del padre, Dante se encuentra entre la postura del padre militar que rechaza el Informe de la CVR y la de la madre que representa al sector de la sociedad que busca justicia para las víctimas de ambos bandos. La escena de la llegada de Tomás, el padre de Dante, plantea el asunto de manera muy concreta:

MARITZA: Es un criminal.

TOMÁS: Mentira.

MARITZA: Lo buscan por genocidio. Comunidad de Yaros, provincia de Huanta, Ayacucho. Inicios de 1992.

TOMÁS: Tú eres la única que se acuerda de eso.

MARITZA: No soy la única, si tienes que vivir prófugo y escondido.

DANTE: Genocidio...

MARITZA: Si eres tan valiente de aparecerte así, cuéntale cómo fue.

TOMÁS: Estábamos en guerra.

MARITZA: ¡Por favor...!

TOMÁS: Yo sé las estupideces que le has inculcado. Sé cómo piensas. Conozco la historia que tratan de contar los que son como tú.

DANTE: ¿Eres militar?

MARITZA: Oficial de la Marina enviado a la zona de emergencia. El teniente más joven. El más orgulloso de su cargo.

PAULINA: Permiso.

Paulina disimula el susto. Se va a interiores.

TOMÁS: Esa es terruca. O seguro que amiga, o familia de terrucos. (p. 25)

No podemos dejar pasar por alto el uso de la palabra 'terruca' en el diálogo de Tomás. Un detalle que pone en evidencia el modo peyorativo en el que esta sigue siendo utilizada. Paulina es la empleada de la casa, proveniente de Ayacucho, igual que Josefa, la protagonista de *La cautiva* (2013). La presencia de este personaje en la obra es muy significativa. Más adelante en el texto, ella cuenta cómo su familia fue asesinada por militares. A través de Paulina, Adrianzén también pondría énfasis, hacia el final de la obra, en cómo las cosas no han cambiado y cómo la violencia aún persiste en la sociedad peruana. Al final del texto, en medio de una pelea entre Tomás y Cristóbal, el profesor de kung-fu de Dante, que se revela como un exterro-rista, Paulina termina con una pistola apuntándole. La imagen hablaría por sí sola. Aun después de terminado el conflicto, el personaje andino se encuentra entre los dos frentes. Sin embargo, Adrianzén (2013) opta por darle un final esperanzador al personaje que, aunque recibe un disparo, finalmente logra sobrevivir:

PAULINA: Por más que traté de escapar, igual terminé en medio de dos balas. (*Pausa. Se rehace. Habla decidida*) No. Otra vez no. Yo voy a vivir. Quiero vivir, y ahora sí lo contaré todo, aunque muchos se nieguen a escuchar. Viviré. Y mientras siga hablando, prenderé una vela junto al retrato de los míos para que sus caminos nunca estén oscuros. Y les tejeré chalinas para que se protejan del frío. (p. 57)

La hija de Marcial (2015), de Héctor Gálvez, es otro texto que pone en evidencia el discurso que desde las artes escénicas comienza a desarrollarse acerca del conflicto armado interno después del 2000. La obra aborda el tema de los desaparecidos del conflicto. En este caso, la protagonista es Juana, quien era muy niña cuando su padre Marcial desapareció. Veinte años después, cuando el cuerpo de su padre es encontrado en el patio de un colegio en Ayacucho, ella reclama

su exhumación. En el proceso descubre que su padre fue senderista y la autorización le es negada. Juana es una peruana a la que el conflicto ha dejado absolutamente sola. Es una víctima entre dos frentes, como Dante y Paulina en *Como crecen los árboles* (2013) y como Josefa en *La cautiva* (2013).

Sería en este contexto en el que algunos dramaturgos jóvenes, nacidos durante los años del conflicto en la década del ochenta, desarrollan una dramaturgia sobre el conflicto armado interno. Nos referiremos en este estudio a cuatro montajes estrenados entre 2012 y 2017: *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2012), de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio; *Parientes lejanos* (2015), de Johuseline Porcel Caballero; *Desertor* (2016), de Sofía Cecilia Ochoa; y *Carnaval* (2017), de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Estas obras nos muestran cuatro maneras de abordar la violencia política del período del conflicto armado peruano.

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé (2012), obra a la que ya nos hemos referido, fue ganadora del programa de Ayudas a la Producción y Exhibición de Artes Escénicas, organizado por el Centro Cultural de España de Lima, en 2012. Se estrenó en septiembre de ese mismo año en el Auditorio del Centro Cultural de España. Como ya señalamos, la obra reúne los testimonios de cinco jóvenes cuyos padres participaron de manera activa en el conflicto armado. Tomaron parte en el montaje Lettor Acosta, hijo del militar Héctor Serafín Acosta Ramírez, Técnico Jefe del Batallón de Comunicaciones en el ejército, quien formó parte de un grupo antisubversivo que combatió a Sendero Luminoso y el MRTA en Huancavelica, Moquegua y Huancayo; Amanda Hume, hija del periodista Gilberto Hume, fotógrafo y militante de izquierda durante la década de los ochenta, quien fue director de Canal N, el primer medio en difundir los videos que desencadenaron la renuncia por fax del expresidente Alberto Fujimori, ahora preso por corrupción y delitos contra los derechos humanos; Manolo Jaime, hijo de Matilde Pinchi Pinchi, exsecretaria de Vladimiro Montesinos, quien hizo entrega del video Kouri-Montesinos a congresistas de la oposición al régimen fujimorista; Sebastián Lourí, hijo de Alberto Kouri, excongresista de Perú Posible, quien aparece en el primer video recibiendo dinero de Vladimiro Montesinos; y Carolina Oyague, hermana de Dora Oyague, una estudiante de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta", quien fue secuestrada junto a ocho estudiantes y un profesor, torturada y ejecutada por el Grupo Colina, escuadrón del Ejército peruano en 1992.

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé se caracteriza por ser la única obra de teatro testimonial que aborda el tema del conflicto armado en el Perú. Y tal vez es ahí donde reside su mayor valor: la intención de sus creadores de reconstruir veinte años de violencia y corrupción desde lo documental. A partir de los testimonios de los actores y de la narración de la relación con sus padres, Rubio y Tangoa (2014a, p. 152) intentan responder a tres preguntas claves sobre la generación a la que pertenecen tanto ellos como los propios actores de la obra.

¿Hasta qué punto han heredado lo que son? ¿Cuál es la cruz que cargan? ¿Tienen la distancia suficiente para acercarse a su propia historia? Dos años después, Rubio y Tangoa (2014b) concluyen:

En un principio quisimos abordar las diferentes aristas que pudieran reconstruir esos 20 años de violencia y corrupción; sin embargo, terminamos presentando la visión de cinco ciudadanos, todos de Lima y pertenecientes a la misma clase socioeconómica. En un país tan fragmentado como el nuestro, cumplir nuestro primer deseo era acaso imposible; pero, entonces, partiendo de lo logrado ¿Cómo ir más allá de nuestra esfera y plantearnos un encuentro real con historias más lejanas? ¿Cómo dejar de hablar del tiempo que “heredé” y empezar a hablar del tiempo que “heredamos”? (p. 152)

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé y sus contemporáneas hablan, cada una a su manera, del tiempo que ha heredado una generación de dramaturgos que nació durante los años ochenta y que se lanza a la tarea de escribir sobre el conflicto armado peruano con la distancia que supone el transcurrir de veinte años. Para Adrianzén (2021), que pertenece a una generación que él llama “bisagra”, pues tenía dieciséis años cuando Sendero Luminoso le declaraba la guerra al Estado, se trataría de una generación que creció protegida del conflicto, pues sus padres habrían hecho todo lo posible para que lo sobrevivieran de la mejor manera, y que en determinado momento ha sentido la necesidad de hablar del asunto, pero con cierto temor de hablar de un tema que, tal vez, no les compete justamente por no haberlo vivido de manera directa. Otros habrían confiado en que esa distancia de veinte años sería justamente la que les daría la posibilidad de revisar la historia de una manera más objetiva. Y esto, para Adrianzén, sería una ventaja.

En *Parientes lejanos*, de Johuseline Porcel Caballero, obra ganadora del primer puesto en el Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana 2015, el tiempo del miedo aparece como la sombra de una historia con un final inconcluso, que ha dejado una herida que estará abierta para siempre. La obra se desarrolla en un pueblo de la región andina del Perú, donde se lleva a cabo el entierro de Doña Leoncia, al que acuden sus hijos y sus nietos. La trama es un retrato del mundo andino con sus costumbres y supersticiones, que se desarrollan mientras los hijos de la muerta toman decisiones sobre su herencia. La obra no alude directamente al conflicto armado, pero este se cuela en la historia cuando se hace referencia a un hermano que no está, un desaparecido de los años de la violencia:

SANTA: (*Llorando.*) Ya estarás con nuestro hermano, mamá. Ya estarás abrazando a Miguelito...

AMBROSIO: ¡Calla!

Aquiles lo detiene.

AQUILES: Déjala.

AMBROSIO: Él no está muerto.

AQUILES: No hablemos de eso ahora.

Santa va dejando de llorar poco a poco.

AMBROSIO: A veces pienso que puede estar vagando por ahí, sin memoria, y puede aparecer en cualquier momento.

AQUILES: Dejemos descansar a mamá y a Miguel en paz.

AMBROSIO: ¡No está muerto, carajo!

AQUILES: Ya, hermano, cálmate.

AMBROSIO: Va a aparecer y van a...

SANTA: (*Interrumpe.*) ¿De dónde va a aparecer? Después de veinte años, por favor.

(Porcel, 2015, pp. 41-42)

Parientes lejanos se ubicaría en el grupo de obras que Encinas definió como aquellas que abordan el conflicto como una alusión velada. Tal vez, incluso pondría en evidencia aspectos de esa violencia sistémica que define Žižek (2008, p. 10) cuando habla de "la violencia inherente a este estado de cosas 'normal'", en las sociedades contemporáneas. Diríamos que, en el Perú, sería normal tener un familiar o conocido desaparecido del que no se habla. Sin duda, la obra pone en evidencia la necesidad de hablar del tema en los autores de la generación nacidos durante la década del ochenta. Este caso sería particular porque, según explica Porcel (2021), la obra se inspira en un hecho real, aunque el devenir de lo que sucede es inventado, excepto por Miguel:

En mi familia paterna tenemos un miembro desaparecido en la época del conflicto y me di el permiso de hablar de ese tío, solo le cambié el nombre. ¿Por qué lo hice? No sé decirlo bien, quería recordarlo, quería traerlo, aunque sea en la ficción y encontré la oportunidad (Entrevista personal).

Lo expresado por Porcel pone en evidencia también cómo esta generación se encontraría igualmente ligada con la violencia desde lo íntimo. *Parientes lejanos* no es la única obra en la que su creador usa referencias familiares reales

vinculadas al conflicto armado para construir la trama. En *Carnaval*, obra que recibió una mención honrosa en el Concurso Nacional de Nueva Dramaturgia Peruana en 2017, Miguel Ángel Vallejo Sameshima, también se inspira en hechos reales. En una entrevista publicada en la *Agenda Cultural* en Lima el 17 de agosto de 2018, el autor cuenta cómo, durante la realización de un reportaje sobre su familia, descubrió el argumento base de la obra al escuchar la historia de su abuelo y un cliente, bebiendo en un pequeño pueblo andino, mientras el resto de pobladores habían huido a esconderse en las montañas ante una inminente incursión militar.

Vallejo Sameshima habría partido de esta anécdota para narrar la historia de un pueblo andino que es víctima de la represión militar durante los años del conflicto armado interno. En la obra, César y Fano juegan a las cartas y beben mientras uno intenta convencer al otro de ir a las montañas a esconderse con el resto del pueblo de los militares que están a punto de llegar. Entre ellos, los espíritus de sus familiares, víctimas tanto de senderistas como de militares, los acompañan en una trama que transcurre entre el recuerdo y el dolor de la violencia. Finalmente, los dos hombres se descubren también como víctimas a los que, tal vez, la culpa no les ha permitido transitar todavía al mundo de los muertos. *Carnaval*, en palabras de Vallejo Sameshima (2018), revelaría que “en el caso del Perú, el conflicto armado interno sigue fresco y sus secuelas aún generan dolor y son debatidas violentamente”. El autor señala que “la ficción debe enfrentarse a las verdades únicas, al autoritarismo de cualquier lado y a quienes ningunean la memoria ajena, que con frecuencia estuvieron involucrados en los crímenes del conflicto”.

Esta búsqueda de la verdad a través de los testimonios de quienes vivieron el conflicto sería una de las constantes en la dramaturgia escrita por autores nacidos durante los años ochenta que deciden abordar la violencia política en el Perú de aquellos años. Este es un aspecto que, sin duda, encontramos en *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, pero que también encontramos en *Parientes lejanos* y en *Carnaval*. En esta última, el autor habría apelado a la exposición de diferentes puntos de vista en la reconstrucción de los hechos, un recurso que la acercaría a *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*; sin embargo, en esta obra se da lugar también al punto de vista del militante de Sendero, encarnado en Carlos Fantasma, el hijo de César. En *Carnaval*, cada fantasma tiene la oportunidad de explicar las circunstancias de su muerte. El autor buscaría enfrentar al espectador en lo que él llama “zonas grises donde lo bueno no es tan claramente bueno y lo malo tampoco” (Vallejo, 2018). De esta manera, en el monólogo de Fantasma Carlo, el personaje narra las circunstancias de su propia muerte así:

FANTASMA CARLO: Días antes del carnaval tomé el carro a Ranrairca, dije que iría allí a comprar cohetones para la fiesta. En verdad iba a reunión para hablar sobre cachacos en la zona. Yo solo quería llevarme bien con los que parecían senderos, porque ellos querían cambiar las cosas. Los que vinieron de otras

provincias eran profesores, como Luis, uno barbón, él sí segurito era sendero. Hablaban mucho y raro, yo no les entendía, pero justicia decían de vez en cuando, y justicia siempre he querido. Algunas cosas he leído, de esas que hacen pensar. En mina a trabajadores tratan como esclavos, metidos en socavón hondo, sin ver luz del Sol durante semanas, en frío brutal. Muchos murieron jóvenes con los pulmones reventados. De seguro algunas ideas en común tendríamos con los senderos, pero no era sendero yo. ¿Para qué mentiría ahora? (*A Fantasma Melita*) Un ratito, ya llego al punto. El Luis la buscó a mi papá porque es hombre importante, anciano respetado. Luego de ese encuentro mi papá me prohibió juntarme con senderos, como si yo fuera una criaturita. “Peligrosos pueden ser”, me dijo mi papá. Él es de ideas antiguas, ¡no entiende que, si no hay cambios, seguiremos igual!... Pero no es malo, es hombre justo. (*A Fantasma Melita*) Espérame, ya te va a tocar. Decía, al final nunca llegué a reunión con senderos, nadie me avisó que había camiones de cachacos por los pueblos. Uno de esos paró el carro en el que iba a Ranrairca. Pidieron papeles. Aunque arrugadita, yo tenía mi libreta electoral, pensé que estaba de suerte. Pero me bajaron a mí. No dijeron más ¡Perros! ¡Con qué derecho!... Cuando el carro se fue, me subieron a un camión. A cuartel me llevaron. Me hablaban feo: “¡tu camarada ya cantó, dice que eres líder de terroristas, ya te jodiste”, me amenazaba uno. Y el otro, al que le llamaban Ruso, me dijo: “tú danos nombres y sales rápido, cholito. Si nos dices quiénes son terrucos te vas a tu carnaval ahorita. Contigo no es la cosa, es con los jefes, esos que les lavan la cabeza”. Pero yo ni siquiera sabía quién era sendero y quien no, así que no iba a soltar nombres cualquiera (*A fantasma Melita*) ¡Una cosa más, es lo que importa, después hablas tú! Perdón, hijita... Entonces cachacos me empezaron a pegar fuerte, fuerte, que al final me mataron. (p. 28)

Antes, Raquel Fantasma, la esposa de Fano, narra también su muerte a manos de senderistas y cuenta cómo tuvo la mala suerte de cruzarse con un grupo de ellos en el camino de regreso al pueblo. Melita, la hija de Carlo también tiene su momento para narrar cómo los militares la asesinaron durante la incursión al pueblo a la mañana siguiente de la celebración del carnaval en el que se contextualiza la masacre a la que hace referencia la obra. De esta manera, el autor parece querer abarcar todos los puntos de vista posibles, tal vez en un intento de problematizar aquella memoria ejemplarizadora de la que hemos hablado anteriormente y también, claro, para dar voz a todas las partes del conflicto.

Una obra que trata del tema de manera directa sería *Desertor*, de Sofía Cecilia Ochoa. La obra premiada en el Concurso Sala de Parto 2016, organizado por el Teatro La Plaza, narra la historia de Aníbal, un joven soldado que deserta del Ejército y mata a un compañero después de haber participado en la matanza de Putis, el mayor genocidio perpetrado por las Fuerzas Armadas Peruanas, donde fueron asesinados 123 campesinos en 1984. Aníbal se refugia en una iglesia en Huamanga, Ayacucho, donde vivió durante su infancia y recibe la ayuda de un sacerdote que lo conoce desde niño y que, durante el conflicto, recibe a los niños huérfanos del terrorismo. Finalmente es asesinado por uno de los niños que vive en la iglesia, a cuyos padres él había asesinado en Putis.

Ochoa problematiza el conflicto situando al militar como victimario víctima. En la obra, Aníbal se arrepiente de haber participado en la matanza. Es consciente del horror de sus actos, pero también sabe que en la guerra no hay lugar para los arrepentidos y que se encuentra en un callejón sin salida, ahora del lado de las víctimas: entre dos frentes.

ANÍBAL (*Aterrado*): Me están buscando, padre... me van a matar, ¡me van a matar!, voy a morir como una oveja degollada, me van a poner una granada en la boca, los perros se van a comer mis restos...

PADRE FELIPE: Calma, hombre, calma, que no te va pasar nada de eso, dime, ¿quiénes te están buscando?

ANÍBAL: ¡Todos!

PADRE FELIPE: ¿Quiénes son todos?

ANÍBAL: Todos somos todos, todos contra todos, ya no se sabe quién es quién...

PADRE FELIPE: ¿Qué fue lo que hiciste?

ANÍBAL: Maté a quien no debí matar, no maté a quien sí debí matar o al revés... ya no sé...

PADRE FELIPE: No te entiendo nada, respira hondo y háblame claro, por favor.

ANÍBAL: Es como si se hubiese borrado de mi mente el recuerdo de mi muerte, y derecho he caído al infierno.

PADRE FELIPE: Ya deja el rodeo Aníbal, si me sigues hablando así no voy a poder ayudarte.

ANÍBAL: ¡Deserté Padre, deserté! Me largué en plena operación contra los terrucos, allá en Putis, salí corriendo en plena masacre... no pude más, me siento enfermo.

Aníbal se agarra la barriga como si le doliera, el padre Felipe se le acerca para ayudarlo.

ANÍBAL (*Hablando con malestar y agitado*): Desde ahí no he hecho más que correr y correr por los montes como un venado, asustado como una vizcacha, así llegué a un pueblo, me escondí en una casa quemada por unas semanas, no tenía qué comer, ni plata tenía... Salí de ahí sudando frío, andando como un prófugo he llegado hasta aquí. Me sentía tan solo, la bruma era mi única amiga, ella me ha vuelto invisible...

(Ochoa, 2016, pp. 6-7)

Esta es quizás la única obra que plantea la posibilidad del militar arrepentido. Aníbal dista mucho de Tomás en *Cómo crecen los árboles*. El padre de Dante, no solo no muestra signos de arrepentimiento, sino que veinte años después del conflicto, defiende su proceder cuando Dante le pregunta por qué es perseguido por la justicia:

DANTE: ¿A quiénes mataste?

MARITZA: Pregunta a cuántos. Por supuesto que ni siquiera sabe sus nombres.

TOMÁS: Eran terrucos.

MARITZA: Niños de dos, tres años. Ancianos, mujeres encinta.

TOMÁS: Las mujeres eran las más bravas.

MARITZA: Gente indefensa, a la que obligaron a cavar sus propias tumbas y los fusilaron como a –

TOMÁS: ¡Eran terroristas! Los que no eran, los ayudaban, ¡Les daban de comer, los protegían!

(Adrianzén, 2013, p. 26)

En *Desertor*, Ochoa también problematiza el accionar de los senderistas cuando Aníbal incluso se pregunta sobre la posibilidad de que la lucha armada tenga alguna justificación, como se ve en el siguiente fragmento:

ANÍBAL: ¿Por qué siempre justos tienen que pagar por pecadores? ¿Usted no cree que haya otra forma de combatir el terrorismo?

PADRE FELIPE: Y si la hubiera, en este país nunca la descubrirían.

ANÍBAL: ¿Y si los terrucos tienen razón? ¿Si está bien lo que ellos dicen?

PADRE FELIPE: Si matar te parece bien entonces a qué viene tanto conflicto tuyo.

ANÍBAL: Pero, ¿si el fin justifica los medios? No es justo tanta desigualdad en el país.

PADRE FELIPE: Justamente bajo ese argumento es que les han lavado el cerebro a tantos chiquillos perdidos.

ANÍBAL: Chiquillos perdidos que en cualquier momento vienen y lo cuelgan de la torre de la iglesia y hacen sonar la campana con su cabeza. Son más morbosos de lo que usted cree.

PADRE FELIPE: Aquí los espero.

ANÍBAL: ¿No tiene miedo?

PADRE FELIPE: ¿Por qué crees que rezo tanto?

(Ochoa, 2016, p. 15)

A inicios de este siglo, haciendo una revisión sobre la dramaturgia peruana de los últimos veinte años, es decir, aquella producida durante el conflicto armado y los años que siguieron, el dramaturgo e investigador Gino Luque destacaba la presencia constante de la violencia y la muerte casi cotidiana en una dramaturgia peruana que se opondría al discurso oficial que entonces vendía la imagen de un país que transitaba nuevos aires de concertación y tolerancia. Así mismo, Luque (2002) reclamaba la casi ausencia, en la dramaturgia, de “los doce años de guerra contra el terrorismo y las heridas causadas por ésta en nosotros, los que crecimos durante ella sin saber exactamente lo que sucedía, excepto que la muerte no era un tema solo reservado para los escenarios” (p. 121).

El presente análisis ha tenido como objetivo principal un acercamiento a la dramaturgia surgida de los autores de la generación a la que pertenece Luque y que, en los años siguientes, acercó su mirada a la violencia política surgida en el contexto del conflicto armado interno peruano. Algunas conclusiones se desprenderían de lo expuesto anteriormente. En primera instancia, sería importante destacar que las obras analizadas fueron escritas después de la publicación del Informe de la CVR que, como hemos expuesto, habría ofrecido –con los pros y contra que esto implica–, un paradigma de memoria que se habría instaurado como contraparte a un discurso oficial que habría intentado dibujar una verdad a medias acerca de lo sucedido. Sin embargo, aunque influenciados por una memoria ejemplarizadora o un giro ético, los autores nacidos durante la década del ochenta que, como señala Adrianzén, tendrían la ventaja de una mirada un tanto distanciada del tema –ya sea porque eran muy pequeños cuando la mayoría de los hechos ocurrieron o porque vivieron protegidos por sus familias–, pondrían en evidencia cierta necesidad de problematizar la memoria, tratando de incluir en las tramas de sus obras personajes que puedan acercarnos a una verdad que muchas veces se presentaría en una escala de grises, como señala Vallejo Sameshima (2018).

Cabe resaltar que estos autores desarrollan su dramaturgia en un contexto en el que, como hemos descrito, aun sería arriesgado asumir ciertas posturas o identificarse con ciertos discursos. La sombra de la violencia y el aprovechamiento de ciertos sectores que se beneficiarían del “terruqueo” podría, hasta cierto punto, velar algunos cuestionamientos o cualquier intento de problematizar realmente

este momento de la historia del Perú, desde el teatro. Por otro lado, aunque los ejemplos analizados en esta investigación darían luces de cierta intención de ir más allá de un discurso que aboga por darle voz a las víctimas de ambos frentes en el conflicto, como señala Villanueva (2021), aun “no se logra atravesar los tópicos convencionales en los que los discursos de la memoria cultural inciden” (p. 9). Tal vez sea que todavía los artistas escénicos –y la sociedad– en el Perú no somos capaces de ignorar el impacto traumático de los años de violencia. Žižek (2008) describe cómo, en algunos casos de violencia, “el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar” (p. 12). Ese podría ser el caso del teatro peruano sobre el conflicto armado interno. ¿Pero cómo acercarse a un retrato de los años del miedo sin tomar partido por las víctimas? Como también advierte el filósofo liublianés, “un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático. Aun así, hay un sentido en el que un análisis frío de la violencia de algún modo reproduce y participa de su horror” (Žižek, 2008, p. 12). Tal vez un discurso por naturaleza confuso sería el único posible para hablar de un período en el que todos los peruanos fuimos –y seguimos– siendo víctimas. Al fin y al cabo, como puntualiza Žižek (2008) “si la víctima fuera capaz de describir su dolorosa y humillante experiencia de manera clara, con todos los datos situados en un orden consistente, su claridad nos haría sospechar de su veracidad” (p. 12).

Referencias

- Adrianzén, E. (2013). *Como crecen los árboles*. En *Sala de parto 2013. Diez nuevas obras cada año*. Sello editorial Teatro La Plaza.
- Adrianzén, E. (2021). Entrevista en línea, 8 de octubre.
- Aguirre, C. (2011). Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica*, 35(1), 103-139. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2813>
- Encinas, P. (2007). Una aproximación a la dramaturgia peruana del conflicto interno. *Revista Ajos & Zafiros*, 8/9, 101-120.
- Fonseca, P. (17 de agosto de 2018). Carnaval de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Un nuevo lugar para la memoria. *Lima Agenda Cultural*. <https://enlima.pe/blog/carnaval-de-miguel-angel-vallejo-sameshima-un-nuevo-lugar-para-la-memoria>
- Gálvez, H. (2015). *La hija de Marcial*. Inédita
- León, L. A. (2013). *La cautiva*. En *Sala de parto 2013 Diez nuevas obras cada año*. Sello editorial Teatro La Plaza.

- Luque, G. (2002). Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana. *Hueso Húmero*, 40, 118-121
- Macher, S. (2020). Reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. <http://ods.ceipaz.org/reflexiones-sobre-la-comision-de-la-verdad-y-reconciliacion-del-peru/>
- Ochoa, S. C. (2016). *Desertor*. Inédita.
- Porcel Caballero, J. (2015) *Parientes Lejanos*. En *Concurso Nacional Nueva Dramaturgia Peruana 2015. Obras Ganadoras Categoría teatro para adultos*. Ministerio de Cultura.
- Porcel Caballero, J. (2021). Entrevista en línea con la autora, 16 de octubre.
- Rubio S. y Tangoa, C. (2014a). *Sobre el tiempo que heredamos*. *Revista Gestos*, 58, 149-151.
- Rubio S. y Tangoa, C. (2014b). *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. *Revista Gestos*, 58, 152-174.
- Santistevan, A. (2019a). *Pequeños héroes*. En *Trilogía*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Artes Escénicas.
- Santistevan, A. (2019b). *El caballo del Libertador*. En *Trilogía*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Artes Escénicas.
- Santistevan, A. (2021). Entrevista en línea con el autor, 9 de octubre.
- Vallejo Sameshima, M. Á. (2018). *Carnaval*. Inédita.
- Vargas Salgado, C. (2021). *Teatro peruano en el tiempo del miedo. Estética, historia y violencia (1980-2000)*. Centro de Investigación y Desarrollo Cultural del Sur.
- Villagómez, A. (2020). La violencia política en el teatro peruano. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 45. <http://pacarinadelsur.com/nuestra-america/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano>
- Villanueva, J. (2021). El giro ético y la dramaturgia peruana sobre el conflicto armado interno: reflexión a partir de tres obras teatrales. *Revista Ideele*, 299. <https://www.revistaideele.com/2021/09/03/el-giro-etico-y-la-dramaturgia-peruana-sobre-el-conflicto-armado-interno-reflexion-a-partir-de-tres-obras-teatrales/>
- Žižek, S. (2008). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Austral.

Trazas y perspectivas de la violencia política en el teatro contemporáneo de México

Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Generalidades. Aproximación al tema de la violencia política

En consideración al estudio de filosofía política de Hannah Arendt, la violencia es instrumental por naturaleza; necesita de una guía procedimental y argumentos de justificación para que mediante su puesta en movimiento alcance el objetivo que persigue. La combinación de violencia y poder se evidencia en prácticas del Estado que se fundan en el afán de naturalización. Esta ambición pudiera explicarse como la puesta en práctica de una serie de acciones dirigidas a demostrar cierta legitimización a fin de ejercer la gobernanza. La planeación, manifestación, gradación y tipología de la violencia se coloca en la carpeta de los asuntos internos de un país y, utilizando las palabras de la filósofa alemana: “aparece como el último recurso para mantener intacta la estructura de poder frente a los que se enfrentan a ella” (Arendt, 2019, p. 63). Esta intermediación violenta entre el ejercicio estatal y la vida común se presenta con una idea de controlar, disuadir, censurar y, en todo caso, pautar la nota de dominio o terror sobre la población civil.

En ese sentido es que diversas manifestaciones de la visibilidad teatral ya como literatura dramática, *performance*, espectáculo, intervención, etcétera, son dialogantes con los entornos y temporalidades, y manifiestan también su rechazo a las marcas de violencia en todos los órdenes, incluyendo, como en el caso que aquí aplica, la violencia sostenida desde la esfera del orden político. De este modo, se comprende que la violencia como germen creativo funciona de manera determinante para la generación de diversos y novedosos discursos dramáticos o escénicos, cuya pertinencia temática se acompaña de estrategias de adecuadas experimentaciones formales.

En el presente ensayo se ponen en perspectiva crítica algunas de estas manifestaciones mexicanas recientes, que fueron elegidas de una carpeta mucho más profusa, por servir como ejemplos para la argumentación. Sin embargo, es menester considerar que la acotada selección de los trabajos, que enseguida se meditan, son aquí colocados contra la amplitud de puntos de vista y variaciones estilísticas en torno al tema, invitando por ello mismo a mejores y más profundas inmersiones, como el caso amerita.

En esta exposición se anuncian las tareas emprendidas y justificadas por el aparato estatal para combatir a los grupos delictivos dedicados al trasiego de las drogas, pero que, en una aplicación fallida de su prevención y control, destapó una guerra sin cuartel que hizo sucumbir a la población civil. También se anuncia la dolencia a partir de los feminicidios que descubren redes de colusión u omisión de las autoridades, considerando específicamente los últimos períodos presidenciales sexenales, sosteniendo la tesis de que esta violencia es también un crimen de Estado. Finalmente, se alude a las desapariciones forzadas en un ambiente de impunidad, y a las acciones estatales contra los gremios estudiantiles como una práctica reiterada de los ejercicios del poder. Entre estas manifestaciones de una u otra índole, los sectores gubernamentales no solo demuestran la inoperancia de sus sistemas rebasados por la corrupción, sino también la carrera irreversible contra el deterioro de la paz y la vida común.

Violencia del Estado contra los cárteles de la droga

En el período de gobierno del expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), se vivió en México una violenta temporalidad marcada por el incremento exponencial de la violencia. Esta situación fue producto, en buena parte, de la declaración de guerra contra el narcotráfico que se realizó con una intención legitimadora del poder presidencial, contando siempre con el respaldo de las fuerzas armadas del país.

En ese lapso sexenal se advirtió un quiebre de la vida común que desató la persecución sin tregua contra los grupos delincuenciales organizados, pero sin una auténtica estrategia que salvaguardara a los habitantes. La presencia de militares fue continua: tanquetas y armamentos de guerra cruzaban de forma regular las calles de las poblaciones, muchos comercios tuvieron que cerrar sus puertas,

las calles antes bulliciosas se convirtieron en áreas silenciadas, los retenes estuvieron a la orden del día y los fuegos cruzados fueron resentidos por todos.

A partir de este escenario de violencia inequívoca y teniendo en cuenta algunas notas de prensa publicadas alrededor de esta situación de inseguridad nacional, así como también reportes oficiales, se escribió la obra dramática *Música de balas* (2012), de Hugo Salcedo. La pieza se presenta en una secuencia de trece cuadros breves que no tienen un seguimiento argumentativo de tipo aristotélico. El encadenamiento dramático no conserva una forma progresiva anecdótica, sino que funciona como un mirador común a la violencia que es la temática nodal.

A forma de nombre para cada uno de los cuadros, se utiliza una cifra ascendente que descubrirá el número de muertos aludidos en el texto, de manera que el recuento inicia con la cifra de 29 871 que es un punto de arranque dramático y refiere datos oficiales de personas asesinadas en ese período del sexenio. La pieza concluye con la anotación, en la escena última, de 29 884, trece escenas después, mismas que van haciendo avanzar, uno a uno cada cuadro, como un crisol de la violencia. Estos dígitos se presentan como los números de una lista interminable, correspondientes a identidades no identificadas, a cuerpos que descansan en fosas comunes o en los servicios forenses aún sin identificación.

La disposición textual como artefacto, se distancia de lo convencional al incorporar diferentes tipos de letra que invitan a distintas relaciones mediadas por la lectura. Las escenas son una mixtura entre textos poéticos y dialógicos que entreveran la dinámica de evolución textual. El sentido de algunas acotaciones se refuerza con las notas que aparecen al final de la obra para proporcionar los datos de algunas fuentes utilizadas en la composición. Con referencia a esta forma de presentación, el cuadro de cierre se ilustra gráficamente en dos hileras que corren en paralelo para aludir —en la primera de ellas— a la enumeración ascendente que trata del conteo de asesinatos ocurrido hasta la fecha de conclusión de la pieza en que se superaba la cantidad de treinta mil muertos, cifra muy rebasada al cierre del sexenio calderonista y que seguiría muy cuesta arriba en los períodos presidenciales posteriores. La segunda cadena incorpora palabras sueltas derivadas del campo semántico de la violencia del narco, como sicario, entambado, AK-47, fosas comunes, etcétera, que van aumentando de tamaño hasta dar la sensación de querer salir de la propia página impresa.

Por su parte, el dramaturgo David Olguín, en su obra *Los asesinos* (2012), demarca la intención de explicar esa estadística criminal ascendente extendida por el territorio nacional, que convierte a los miembros de la población en auténticos rehenes de la violencia. En esta pieza, los personajes son asesinos a sueldo, sicarios que matan a mansalva y sin consideraciones, marcando la urgencia de las circunstancias ante unas condiciones de vida tan miserables.

Convendría compartir que el expresidente Calderón Hinojosa declaró, enfático, en julio de 2012, que no temía ser llevado al Tribunal de la Haya, remarcando su

perfil cínico, la impunidad del sistema y la falsa certeza de sus actos. El principal responsable de la fallida estrategia expresaba de esta manera su comodidad física y tranquilidad emocional. Su estrategia para gobernar llevó al país a una auténtica batalla que aún no termina. A su período le faltó la auténtica estatura que el cargo amerita en razón de velar por los intereses de sus gobernados; y, como consecuencia, careció del reconocimiento por parte de la ciudadanía. Sumado a lo anterior, las aspiraciones explícitas de la mujer de Felipe Calderón para ocupar la silla presidencial, apoyarían el perfil de continuidad en la fallida estrategia de gobierno. Afortunadamente, “la primera dama” claudicó en su intento.

El imparable genocidio sigue dejando al descubierto la fragilidad de las estructuras sociales y políticas del país. Desde hace varios lustros que la noticia periodística no deja de hacer narración a partir de una retahíla de hechos violentos resentidos en todo el territorio nacional: secuestrados, encajuelados, decapitados, colgados, acribillados, encostalados, etcétera, en donde las mujeres cobran también una continua y funesta presencia.

A esa misma idea de continuidad de la violencia puede llegarse, retomando el señalamiento de La Gringa, personaje de *Los asesinos* de Olguín (2012), con una huella de desolación cruelmente verificable en razón de los miles de muertos acumulados: “Somos carne de cañón que vivirá... si acaso treinta años” (p. 189). Y luego, casi enseguida, ella vuelve a tomar la voz, exponiendo la cadena criminal sistémica en esa guerra sin cuartel, sostenida entre los fuegos cruzados entre los bandos de diversa procedencia, y caracterizada por el encontronazo violento y la irracionalidad. En esa circunstancia, La Gringa y sus compinches se encuentran atados. Los combates tienen diversos frentes, se presentan entre: “Guachos contra sicarios, sicarios contra narcos, ejército contra municipales, federales contra guachos, todos matándonos mientras allá el pato Donald se atasca de coca con toda libertad... Aquí el trabajo sucio, la mierda, sangre y mierda... allá, el paraíso” (Olguín, 2012, p. 189). La idea del frenesí violento resentido en el país mexicano, se contrapone al consumo de la droga en los Estados Unidos a donde preferentemente se exporta. Es por eso que el trasiego es un auténtico negocio binacional e internacional que involucra también a diversos mandos de autoridad, porque mientras exista la demanda para su consumo, muy difícilmente se erradicará la producción.

Aún en la actualidad el cultivo de plantas prohibidas como mariguana o amapola, su tratamiento e industrialización, o el control de plazas para el traslado de mercancías como metanfetaminas y otras sustancias precursoras, han producido una cadena de crímenes también derivados de los ajustes de cuentas entre los grupos delictivos, pero que involucra a miembros de distintas corporaciones policíacas, elementos de cuerpos de seguridad y hasta militares. Las tensiones entre unos y otros grupos hacen que la población civil se encuentre en medio de auténticos fuegos cruzados. En ese vaivén delincencial tienen lugar amenazas

y encontronazos por el control de lugares para la distribución, la cooptación de personas para el trabajo criminal, etcétera. La vida común se trastoca con mayor o menor medida en casi todo el territorio nacional, advirtiendo de continuo las olas violentas que se desatan incluso en los círculos más inmediatos.

Además, deben tristemente sumarse en este apartado las extorsiones, los secuestros físicos y virtuales, los llamados “cobros de piso” a comerciantes, las amenazas y sus cumplimientos también contra los políticos que buscan una posición electoral. Valga en ese sentido el apunte de que, en las elecciones intermedias de junio de 2021 del período de Andrés Manuel López Obrador, que comenzó su sexenio de gobierno en diciembre de 2018, se tuvieron registradas más de tres decenas de asesinatos que ensombrecieron el proceso electoral. Una nota en la prensa refiere que:

Los asesinatos, ataques a bala, secuestros, golpes y amenazas contra candidatos a un cargo de elección popular en las elecciones intermedias del 6 de junio, se han vuelto hechos de todos los días en distintos puntos de la geografía del país. Consultoras especializadas contabilizan hasta 34 homicidios. Mientras el Gobierno asegura que hay plena coordinación para afrontar la violencia, los líderes de los partidos ven a las autoridades rebasadas. [...] Las elecciones más grandes y complejas de la historia de México se disputan a sangre y fuego. Si bien algunas consultoras especializadas como Etelekt señalan 34 asesinatos de candidatos y aspirantes al corte del 25 de mayo, el Gobierno federal, con cifras al 21 de mayo, reconoce sólo 13 homicidios. (Carbonell, 2021, p. 1)

Sin embargo, no todos los tratamientos dramáticos a esta etapa de violencia son testimoniales o realistas y, por esto mismo, más difíciles de sobrellevar. La propuesta de Felipe Rodríguez titulada *México sin cabeza* o *La feria de las cabezas rodantes* (2013) propone ya desde el título una idea que se enriquece con elementos de la farsa, altamente corrosivos, que de ninguna manera descuida el tono denunciatorio y crítico. La tesitura de la pieza refuerza el estilo absurdista, demarcando la corrupción política y el resquebrajamiento de las estructuras del poder mexicano.

La obra plantea la posibilidad de incorporar voces corales, bandas de música que interpretan algún narcocorrido, e incluso vistosas coreografías que, en conjunto, remarcen el desatino y los desórdenes de todo el sistema del Estado. El desenfado alcanza tonos de irreverencia y desacralización, reponiendo ante el espectador la cara chillante y grotesca de las circunstancias terribles acerca de la violencia desencadenada entre los cárteles de la droga por el dominio de las plazas, y sus consecuencias que también afectan a la población civil. El Decapitador, por ejemplo, abre la pieza como un sugestivo presentador de algún *show* de variedades, dirigiéndose con elegancia hacia el público a quien ofrece la degustación de los platillos típicos preparados para la distinguida ocasión:

La especialidad de esta noche es: “cabeza cercenada semicocida bajo el sol, mientras alguien la encuentra” ... (*Mostrando el platillo.*) La cabeza viene envuelta en un costal de fibras orgánicas y marinada con los propios sesos de

la bestia... También la tenemos a la “plancha de asfalto”. ¡Pídala en cualquiera de nuestras carreteras y caminos! Ahora que, si lo suyo no es entrarle propiamente a la cabeza, contamos con el mejor pozolero del mundo. (*Conforme describe el siguiente platillo irá preparándolo en un tambo.*) Nuestro maestro pozolero sólo necesita: un tambo repleto de sosa cáustica, un cuerpo victimado y previamente macerado por un torturador, una palita y sal al gusto. ¡Adórnese este platillo con la dentadura de la víctima y una flor de amapola de recién pizca! (Rodríguez, 2013, p. 97)

Este fragmento refiere la tortura, la mutilación y específicamente la decapitación como prácticas de horror realizadas por los grupos delictivos, no solo para amenazar a los contrarios, sino también a la policía, la milicia y la población general. Aunado a este ejercicio aberrante, la desaparición corporal en ácidos también se coloca como otra extendida forma de eliminar la evidencia. Vale mencionar que los medios de comunicación y la *vox populi* bautizaron como “el pozolero” a un exalbañil quien, luego de su captura, confesó que por instrucciones de un capo de la droga había deshecho en ácido alrededor de 300 personas durante los años de la guerra de Calderón, en la fronteriza ciudad de Tijuana, Baja California.

En la pieza de Rodríguez la expresión de la tortura se entrecruza con el divertimento propuesto bajo las tesis de un humor corrosivo. Se colocan en la escena algunos personajes reconocibles de la farándula y el ámbito político, para torcer sus cualidades y ofrecer un ambiente que se desborda en la locura. De esta manera, pareciera que las circunstancias tan terribles de la expresión y expansión de la violencia solo pudieran encontrar una forma de abordaje precisamente en el sinsentido que propone el desenfreno y la locura. Lo estrambótico funcionará como una forma de aproximación a la realidad de por sí ya grotesca, cruel y ruda.

Algunos casos de feminicidio

Una de las virtudes del teatro en México y Latinoamérica en general es el estrecho y crítico observatorio del contexto nacional o regional de donde abreva muchas de sus temáticas, configurando un podio social y político de denuncia ante las circunstancias que aquejan a la ciudadanía. Por parte de los gobiernos, la receta más común es distraer a la población con un elaborado discurso demagógico y acciones populista que no resuelven a fondo las problemáticas. Por eso, la creación teatral retoma condiciones de la ciudadanía golpeada por el flagelo de la pobreza, la injusticia, el desamparo, etcétera, con la finalidad de recolocar en la opinión pública los problemas de urgencia y necesidad.

En ese sentido, por ejemplo, la violencia resentida contra las mujeres, que va desde el acoso y la discriminación hasta la consumación de crímenes, ha provocado indignación generalizada que se traduce en frecuentes marchas o plantones como manifestaciones de protesta, pintas sobre monumentos o edificios emblemáticos, denuncias en las redes sociales y en los planteles escolares, etcétera. En este capítulo

acerca de la violencia de Estado se coloca la categoría feminicida debido a que la inoperatividad burocrática, la colusión o la corrupción devenida desde la esfera de poder, impiden la aplicación de la justicia y, en todo caso, salvaguardar la vida de la ciudadanía. Desde la creación escénica se utilizan estrategias de curaduría de materiales y de representación escénica o performativa como la ocupación o intervención de espacios de la vida pública, con el fin de discutir las incapacidades del Estado ante el incremento de crímenes por cuestiones de género.

Aún a pesar de cumplirse tres décadas desde que se destaparon los primeros casos, en 1993, de los asesinatos cometidos contra mujeres en aquella población fronteriza de México, la dinámica de esta violencia no se detiene. Desde entonces, siguen elevándose voces de alarma provenientes del ámbito nacional e internacional. Del horror y la consternación se pasa a la denuncia mediante la organización de colectivos que, infructuosamente, exigen la implementación de seguridad y aplicación de la justicia.

Las omisiones, la ineptitud, la impunidad o la corrupción de los diversos mandos de la esfera comisionada para la aplicación de la justicia son frecuentes, razón por la que esta demostración violenta que conduce incluso al asesinato hace considerar que el propio Estado es cómplice de estos agravios. Además, las propias condiciones de pobreza, el fanatismo, la ignorancia e impunidad desestiman la importancia de la vida. El Estado no se hace corresponsable de la construcción del ámbito idóneo para estas manifestaciones de violencia, que en algunos ha sido ciertamente minimizada. Por otra parte, el discurso público de ciertos gobernantes expone lamentables expresiones de corte patriarcal y machista, que por ese camino otorga lugar de legitimidad a los comentarios misóginos, insultantes y discriminatorios.

Derivados de esta realidad soliviantada entonces en mayor o menor medida por el Estado, existen textos dramáticos que demarcan colusión e incompetencia de los gobiernos de todos los órdenes, al tiempo que reflejan los vacíos legales y lagunas en la aplicación de la justicia, relatando la omisión o el silencio, y exponiendo en definitiva las altas cuotas de “basurización” individual y social, el oprobio y la sumisión violenta de las personas a quienes les arrebató su condición de humanidad. Los caracteres dramáticos aquí construidos invitan a pensar críticamente acerca de las vidas truncadas de manera tan violenta. Los diálogos, ya testimonios o pasajes ficticios, hablan de las injusticias y el sistema de corrupción imperante. Las secuencias anecdóticas se desarrollan en ambientes infectos y salvajes de aquella Ciudad Juárez forjada bajo la idea de un concepto de *lo fronterizo* en el sentido más amplio; es decir, ya no solo como espacio geopolítico internacional entre México y Estados Unidos, sino también de traslación de la nuda vida que es conducida a la desaparición, la mutilación o la muerte.

En este contexto aludido, la obra *Los trazos del viento* (2003), de Alan Aguilar, narra el periplo doloroso de tres mujeres foráneas que llegan a la maquiladora

instalada en Juárez en la que fueron contratadas; desde su arribo, ellas resienten el embate de la discriminación y la violencia. En el texto, ellas tienen que soportar los sistemáticos abusos mientras abandonan sus apreciados sueños que se van a arruinar conforme pasan los días. Por su parte, la pieza *Lomas de Poleo* (2003) como expresa su autor: “está basada sustancialmente en el hallazgo de más de ciento cincuenta cuerpos y osamentas, en su mayoría de jóvenes, que fueron violadas y asesinadas, de forma brutal, en Ciudad Juárez, Chihuahua” (Galindo, 2003, p. 174). Los descubrimientos a que se refiere esta obra ocurrieron en un lapso de alrededor de cinco años, específicamente en dos sitios alejados del movimiento de personas y de clima semidesértico, Lote Bravo y Lomas de Poleo. En el drama, son primero tres y luego cuatro las mujeres jóvenes que se maquillan adentro de una casucha abandonada. Ellas pretenden componer sus vestimentas, mientras esperan que pase la noche; pero nunca amanece, se encuentran sometidas a la oscuridad que representa su propio asesinato sin resolver. Por su parte, el personaje masculino que es portavoz de la justicia inculpa a algunos personajes, teniendo en cuenta que de esta manera los crímenes se resuelven. Sin embargo, como cierre de la pieza, otras mujeres recién llegadas a aquel espacio que se concibe como un limbo perenne, repiten las mismas palabras de inicio, marcando un esquema cíclico acerca de que la violencia no termina.

La pieza describe con crudeza escenas de sometimiento y cinismo de los victimarios. Se dan a conocer las circunstancias de las víctimas y de sus familiares ante la incapacidad de aclaración y certera vigilancia por parte de la autoridad, hasta la consecuente falta de aplicación de la justicia que deja impunes estos crímenes. A pesar de que el feminicidio está tipificado como delito, su incorporación en el Código Penal, como señala Rossana Schiaffini (2016), “no ha tenido efectos en la disminución del número de muertes femeninas” (p. 162).

En algunos casos, el secuestro, la violación y el asesinato se prefiguran como fases del exterminio de mujeres en donde no es siquiera necesaria la existencia de una relación entre la víctima y su victimario. La inseguridad pública y la impunidad diseñan un idóneo escenario para la práctica delictiva, dándole al o a los asesinos la seguridad de que no van a ser perseguidos, capturados y procesados.

En *Música de balas* que ya se ha referido, se hace un recuento de los miles de víctimas de la guerra del gobierno contra el narcotráfico iniciada por Calderón. Aquí, en la secuencia didascálica nombrada como “29.874”, una mujer sin nombre ni apellido toma la voz para ofrecer al lector, como una auténtica profesional, su lección acerca de los estragos del NaOH o hidróxido de sodio y los daños en el cuerpo, ya mediante la inhalación, la ingesta o el contacto con la piel. Ella habla frontalmente a los espectadores como si fuera una experta en química, aun cuando –según lo confiesa–, no la estudió en la universidad. Enseguida y sin que medie ninguna transición atenuante, relata el secuestro desde la vía pública de la chica que es ella misma, quien al salir del trabajo y, antes de llegar a la parada del

transporte público a la salida del trabajo, fue obligada a subir “a una *suburban* en donde fue arañada, mordida, golpeada, embarrada de asco y finalmente puesta a descomponer en la tina de baño” (Salcedo, 2012, p. 12-13). La sustancia a base de agua y sosa cáustica preparada por sus secuestradores y violadores, les permitirá deshacer el cuerpo y borrar las evidencias del crimen.

Por su parte, la delincuencia organizada contra las inmigrantes o la explotación sexual de personas se describe en la añadida escena XI a la obra *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo (2014), donde tres mujeres esperan sin mucha prisa su destino final. Ellas rememoran partes de su secuestro y de las vejaciones resentidas. Narra, por ejemplo, la mujer Enamorada:

Me llevaron hasta una casa de seguridad donde había otros, y allí nos tuvieron detenidos. Uno de ellos empezó a molestarnos porque quería abusarnos, violarnos allí enfrente de todos, pero uno de nosotros se enojó y hasta los enfrentó a golpes, pero no pudo con todos. A él también lo violaron, fue al primero. Lo violaron enfrente de todos y después lo mataron, le estrellaron la cabeza contra el piso y lo agarraron a golpes... Después nos violaron a nosotras varias veces. (p. 67)

La incertidumbre y la porosidad en los discursos cruzados refieren la cadena de torturas y sometimiento. La indeterminación es aquí una marca indeleble de la amenaza, humillación y violencia que conforman una progresión de agresiones físicas, emocionales y sexuales conducentes a la muerte. Las mujeres en la obra van perdiendo su voz, su memoria y su presencia. Estas cualidades, igual que sucede en *Lomas de Poleo*, las asemejan más a espectros que ya se difuminan, a mujeres asesinadas que fueron congregadas solo para relatar parte de sus adversas trayectorias.

Conviene resaltar que el Estado de México, circundante de la capital federal, fue la entidad del país gobernada por quien luego sería el presidente: Enrique Peña Nieto (2012-2018); por ello mismo lo vuelven un particular ejemplo del desbarajuste generalizado. Las agresiones contra las mujeres, que llegan a consumarse inclusive como feminicidios, se ubican —preferentemente— en las manchas urbanas y, como tal, con mayor densidad de población. Dicho sea de paso, el Estado de México y otras regiones del país, no cuentan con un programa de desarrollo urbanístico equilibrado que a la postre acarrearán problemas de inseguridad, transporte público deficiente o inexistente, agua potable restringida, etcétera. Entre 2005 y 2011, los médicos “certificaron 12 023 asesinatos intencionales de mujeres, de los cuales ocurrieron en el Estado de México 1997, es decir, 16 por ciento” (Padgett y Loza, 2014, pp. 415-416).

Estas son algunas de las motivaciones para la producción de textos literarios y puestas en escena elaboradas bajo la óptica de las violencias de género y feminicidios. Renata Ganem y su equipo, por ejemplo, consideraron fuentes

informativas diversas teniendo en cuenta voces testimoniales. Ellas realizaron el proyecto escénico titulado *Mariposa de papel* (2017). Durante la fase inicial de este trabajo se revisaron procesos penales de feminicidios, muchos de ellos sin resolver, debido a una desordenada organización de los peritajes. El espectáculo se ideó a partir de líneas ampliamente desarrolladas en América Latina como algunas tácticas de la denominada “creación colectiva” que —entre otras cosas— propone la reunión de materiales diversos en torno a un mismo eje temático, siempre con una óptica acuciosa a partir del análisis de mesa en donde el discernimiento individual y la improvisación juegan un papel importante, ya que deciden la focalización relacionada con la experiencia individual y las habilidades escénicas.

Durante el camino de exploración, el grupo se planteó cuestiones hipotéticas acerca del futuro ya imposible de las víctimas, denotando una reflexión con la que realizarían ejercicios actorales que luego se depurarían para traducirlos a la espacialidad del montaje. Ellas concibieron un personaje que representa al sector público de autoridad, quien pretende catalogar las desapariciones de mujeres no por homicidio por cuestiones de género sino como suicidios. Así es como la obscenidad, la impunidad o los prejuicios se convirtieron en los indicios que las creadoras quisieron explorar.

Las mujeres se enfrentan en la vida común a la iniquidad recurrente de la vida cotidiana, en la vía libre o en los espacios laborales. Algunas de ellas llegan a sentirse en riesgo estando aún en sus propios hogares. En el ejercicio de Ganem se muestra el tono de indignación y protesta ante la impotencia y la desconfianza con su propio entorno familiar o local que demarcan el miedo e impotencia en una sociedad machista y de supremacía patriarcal.

Ante la vida de las personas que es envilecida por estos y otros factores, el teatro es un escaparate dinámico que se convierte en altavoz contra la injusticia, la ruindad y la degradación. Las tácticas de la dramaturgia y el teatro ofrecen amplias posibilidades de exposición y experiencia, que van desde la ponderación del texto como artefacto literario tradicional, hasta su consideración performática o espectacular, y como estrategia de participación de las audiencias que funciona como una caja de resonancia. De la forma literaria hay ejemplo en distintas aportaciones como las de Víctor Hugo Rascón Banda en *Hotel Juárez* (2001), *El cielo en la piel* (2004), de Edgar Chías, o Humberto Robles con *Mujeres de arena* (2006), por mencionar algunos pocos ejemplos. A partir de la representación puede reiterarse la pieza escénica antes anunciada como *Mariposas de papel* (2017), o el *performance* titulado *Mujeres rotas* (2017-2019), de Belem Magaña Almaguer. En conjunto se trata de voces que en una primera capa exponen las condiciones que golpean a las mujeres por el hecho de serlo a fin de poner los temas en la tribuna pública y denunciar omisiones, impericias, intereses insanos, etcétera; pero que finalmente abogan por la erradicación de la violencia feminicida.

Lo cierto es que la violencia de género y su extrema derivación en el feminicidio, en el caso mexicano al menos, es producto de diversas condiciones de difícil erradicación. Por un lado se encuentran elementos de la sociedad como la tradición y la cultura, que de forma tan absurda incentivan aun desde los propios hogares la discriminación contra las mujeres. Allí mismo, por ejemplo, se establecen diferencias ante las tareas domésticas a ejecutar, considerando los roles de género únicamente binarios y además como polos opuestos y excluyentes entre ellos. Sin embargo, también la responsabilidad recae en los canales de información que distorsionan, desinforman o alientan la morbosidad; y la Iglesia católica de cuño tradicional, cuyo dogma pretende imponerse, trastocando los espacios de convivencia y desarrollo armónico, que se antojaría tolerante y equilibrado. En este último sentido, siendo el Estado Vaticano la sede central de la Iglesia católica, se convierte también en corresponsable de la violencia que puede llegar a propiciar el cumplimiento de sus lineamientos desactualizados y retrógrados.

Naturalizar la violencia y –en este caso– los feminicidios, es ilegítimo e inmoral, pues apela a reforzar vulgares entornos machistas y misóginos. Bajo esta consideración podemos repetir que:

En este juego de responsabilidades el Estado contribuye, facilita y vigoriza la existencia de la violencia, ejerciendo la discriminación también desde sus instancias institucionales. El aparato estatal es generador de la corrupción, colaboración y colusión de crímenes, marcado también por la ineficiencia y negligencia que derivan en las altas cuotas de impunidad. (Salcedo Larios, 2018, p. 8)

La confabulación pues, entre la religión tradicional, el aparato estatal y las prácticas sociales y familiares de corte patriarcal, configura “la resultante de mayor peso para la perpetuación de la violencia de género y feminicida” (Vasil’eva, Centmayer, Del Valle Dávila y Gabriel, 2016, p. 104). Las restricciones y el condicionamiento ante posibilidades educativas que permitan la escalada social y la consecuente obtención de un trabajo decoroso, perpetúan los índices de marginalidad y las formas informales o hasta delictivas para la obtención de ingresos para sobrevivir. Esto construye una espiral de desigualdades, injusticias y abusos muy difícil de erradicar.

En el feminicidio concurren de manera criminal el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión parcial o total de autoridades encargadas de prevenir y erradicar este tipo de crímenes quienes mediante sus acciones u omisiones, demuestran sus prejuicios sexistas y misóginos. (Salcedo Larios, 2018, p. 8)

Violencia contra el gremio estudiantil

El Estado mexicano ha golpeado y literalmente masacrado a estudiantes, por ser voces críticas con una alta capacidad de organización, manifestación y reclamo. Es tristemente recordada la matanza en la Plaza de las Tres Culturas –Tlatelolco, aquel 2 de octubre de 1968, así como el denominado “halconazo”, cuyo nombre

se deriva del grupo paramilitar en choque contra estudiantes de aquel junio de 1971. A partir de este eje temático, se han elaborado –al menos– dos antologías de adecuada recepción en el ámbito mexicano: *Teatro del 68* (1999), de Felipe Galván, y *Cicatrices perpetuas (Teatro del 68 para jóvenes)* (2018), de Ricardo Pérez Quitt. Además de una larga cauda de otras piezas dramáticas, los textos antologados muestran diversos estilos en el abordaje, focalizaciones anecdóticas, espacialidades y entrecruzamientos, estableciendo en su conjunto un rico panorama de aquel momento tenso y violento, derivado de la malograda iniciativa política en contra del estudiantado y sus universidades.

Las circunstancias de atropellos provenientes de la esfera pública, lamentablemente, se han repetido en fechas más recientes, con la desaparición en 2014, de los 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa, Guerrero, cuando en autobuses pretendían dirigirse a la Ciudad de México y ocupar lugar en la participación de las actividades memoriales del 2 de octubre de ese año.

El *Informe Ayotzinapa*, elaborado a partir de la minuciosa investigación de estos hechos por el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) (2015), reporta que estudiantes y choferes fueron bajados de los autobuses a fin de ser conducidos a los separos policiales de la localidad. El suceso contempla un complejo escenario de persecuciones, ataques en diversos escenarios y tiempos, confusiones, intimidación y tortura que se prolongó hasta muy entrada la madrugada, y que acabó con la desaparición forzada de los estudiantes. De esta manera comunica el estudio que:

Si bien la historia del caso Ayotzinapa está tejida con los hechos de violencia y destrucción que llevaron a la desaparición de 43 normalistas, el asesinato de otros tres, a las heridas muy graves padecidas especialmente por dos de ellos, junto con otros numerosos normalistas y maestros heridos, normalistas agredidos y sobrevivientes de esa noche de terror, existe una historia que es preciso conocer para poder valorar sus impactos. ¿Quiénes son estas víctimas? (GIEI, 2015, p. 244)

Derivada de la acción violenta, se han desarrollado numerosas intervenciones o actos performativos en diversos momentos y puntos de la república, conducentes a señalar la ausencia y a la vez la esperanza de encontrar a los normalistas con vida. Los participantes de estos memoriales, por ejemplo, realizan un pase de asistencia y mencionan por su nombre a cada uno de los estudiantes; colocan sus fotografías en lugares visibles, dejándolas en exposición, ubican 43 pupitres vacíos ante la mirada acuciosa de los espectadores, etcétera.

En un video de poco más de tres minutos de duración, realizado apenas un mes posterior a la tragedia y titulado: *¡Alerta! ¡Nos están disparando!* (2014), participan un grupo de jóvenes uniformados con pantalón de mezclilla azul y camisetas blancas manchadas de pintura roja. El colectivo integrado por hombres y

mujeres grita y nombra a los estudiantes desaparecidos, mientras un vigoroso redoble de tambor incrementa la tensión. Una pancarta que se despliega en la parte final deja leer las frases: “¡¡¡Ayotzinapa vive!!! Pedimos educación y recibimos balas”. La idea de realizar este *performance* surgió de manera espontánea, tanto por la inmediata identificación con los jóvenes como para denunciar la violencia y mostrar solidaridad con los normalistas desaparecidos. Los estudiantes de Artes Escénicas de la Universidad de Sonora, institución ubicada a más de dos mil kilómetros de distancia del lugar de la tragedia, son quienes lo protagonizan. Ellos organizaron una jornada de actividades sobre la indignación por lo ocurrido en Iguala. “La manifestación final, convocada frente al Palacio de Gobierno de Sonora, reunió a 3.000 universitarios que armados con cámaras de teléfonos móviles convirtieron las protestas en pólvora electrónica” (Calderón, 2014, p. 1). La difusión del breve video fue tan numerosa que apenas una semana después de haber sido colgado en Facebook, ya tenía casi nueve millones de reproducciones, ciento cuarenta mil *likes*, y había sido compartido más de trescientas mil veces.

También a partir de esta circunstancia, Jaime Chabaud perfiló su obra *Noche y niebla (Un grito o 43)* (2017), en donde vuelve a referir el tema de las desapariciones, el efecto en las familias, y hasta la culpabilidad achacada a la víctima por parte de la autoridad.

(Más) Desapariciones forzadas

La desaparición forzada es otra muestra de la violencia resentida contra los cuerpos. Las personas no solo son abruptamente coartadas de su libertad, sino que esta acción irracional derivará en el desconcierto creciente por la indeterminación que extiende el agobio a los familiares y a la población en general. Los cuerpos no pueden desaparecer así porque sí. Hay razones para considerar que dichos ilícitos se cometen para realizar chantajes que derivan en pagos por secuestros físicos o virtuales, venganzas o ajustes de cuentas en donde inclusive no se sabrá nunca de la víctima, pues es desaparecida mediante métodos infrahumanos. Sea como fuere, la desaparición forzada es también un acto de expansión del terror que demuestra, por otro lado, la falta de solidez y congruencia de los discursos oficiales que se emiten desde el ámbito del gobierno y que demuestran –otra vez– la impunidad.

Las desapariciones y las afanosas búsquedas de personas enmarcadas en ese reglón de violencia y terror son puntales en la pieza *Antígona González*, de Sara Uribe (2012). Más que una reconfiguración del mito trágico de apropiación cultural, la autora muestra un efectivo artefacto que plantea un asertivo reparo afincado en el contexto, sin desatender –por otra parte– a las posibilidades de la espectacularidad que en su constitución reclama el contacto con los públicos:

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*

*: No quería ser una Antígona
pero me tocó.*

(Uribe, 2012, p. 15)

Este fragmento aparece en cursivas pues pudiera comprenderse que está asignado como parte del lenguaje didascálico de la pieza; sin embargo, las preguntas apelan de forma directa –como toda la obra en su conjunto–, al escrutinio crítico del público. La última de las líneas, “No quería ser una Antígona pero me tocó”, indica la asunción de la tarea de rastreadora en búsqueda de los restos mortales de Tadeo, el hermano desaparecido, pero que se asume sin otra elección posible. El drama, en resumen, presenta la desolación ante la violencia, la inoperatividad estatal y la puesta en acción como una práctica de la urgencia, ya no solo individual sino de traza claramente política.

Sayuri Navarro (2016), en su drama *Antígona*, presenta a una joven mujer quien establece contacto a través de la *deep web* con un jefe criminal para que le ayude a encontrar a su hermano. De esta manera, se evidencia la inutilidad de las acciones emprendidas por parte de la autoridad legal, pues ha caído en el descrédito en razón de la corrupción e ineficacia. El capo acepta la entrevista para enterarse de la inusitada petición:

ANTÍGONA: Los soldados se llevaron a mi hermano.

JEFE NARCO: Es normal, algo andaba haciendo.

ANTÍGONA: Una huelga de hambre, enfrente de Palacio Municipal, llevaban dos días.

JEFE NARCO: ¿Qué pedían?

ANTÍGONA: Una respuesta del Estado por todos los desaparecidos.

JEFE NARCO: Y lo desaparecieron a él (*Risa.*)

ANTÍGONA: Hace tres meses.

JEFE NARCO: ¿Y qué quieres que yo haga?

ANTÍGONA: Que me ayude a encontrarlo.

(p. 21)

La cruel ironía del buscador que desaparece remarca la acción ilícita y coludida que quiere ocultarse. En la tarea de esta otra *Antígona* mexicana se encuentra la necesidad de disipar la duda acerca de la vida del hermano, que ha desaparecido desde hace noventa y cuatro días. A la protagonista, lo que le importa por sobre todas las cosas es la recuperación del cuerpo de su consanguíneo para poder darle una sepultura digna. La demanda de la chica invita a que el delincuente realice una singular proeza consistente en recuperar los cadáveres de diversas fosas clandestinas para ubicarlos en distintos puntos de la ciudad: “Abrazando los cajeros automáticos. Haciendo fila en las oficinas de correos. Pidiendo una hamburguesa afuera de McDonald’s. Sentados en las bancas de los parques” (Navarro, 2016, p. 28), etcétera, erigiendo de este modo un espectáculo macabro y grotesco.

En la obra *Variaciones Schrödinger*, de César Chagolla (2019), una familia hace de la angustia su dolorosa manera de pasar el día a día, luego de la abrupta ausencia de alguno de sus miembros. La madre, Soco, se resiste a la idea de que su hijo se encuentre muerto: “Mientras yo no tenga un cuerpo que velar, Gerardo sigue vivo” (p. 104). De esta manera, como menciona Ileana Diéguez (2013), en este caso también se expresa “la imposibilidad de la convicción real de la muerte de esa persona que se sigue esperando” (p. 170). En el drama se expone, además, la negligencia y el desinterés policial por aclarar el hecho delictuoso encaminado a la desaparición inexplicable y fortuita: “Todo es parte de lo mismo. La única razón por la que no ha aparecido mi hermano es porque ellos no quieren. Ni siquiera lo han buscado. Ellos saben dónde está y no les interesa que regrese” (Chagolla, 2019, pp. 109-110). Ahora bien, como estrategia dramaturgica, se da presencia invisible ante los ojos de los demás personajes a Gerardo, el hermano que desde otra dimensión observa las tensiones de la familia propiciadas por su involuntaria desaparición, edificando una dimensión fantasmagórica. Desde su inmaterialidad, Gerardo clama porque lo encuentren y que no agoten recursos como la elaboración de carteles que denuncien la desaparición, la realización de entrevistas a diversos medios o mediante el llamado de ayuda a diversas organizaciones civiles.

Según la paradoja del gato de Schrödinger de donde se deriva el ejercicio de escritura de este texto, se construye la extravagante idea de estar vivo y muerto a la vez, instaurando un principio de incertidumbre. Se trata de una superposición de ambos estados que convierten el diálogo de la madre con su hijo ausente en esta obra en un entrecruzamiento de reclamos que se deslindan del modo apelativo. Madre e hijo se hablan en el vacío, en la ausencia, denotando el tránsito que va de la tristeza profunda y el dolor, a la desesperación por la circunstancia irresoluble que demarca altas cuotas de patetismo. Hacia el final de la pieza, Soco determina que al menos intentará librarse de la pesadumbre:

Esperé tanto tiempo... Cuando desapareciste, mi mundo se fue contigo, y ahora... [...] Alguna vez anhelé que estuvieras muerto, como decían, para poder descansar. Y llegó la culpa. ¿Cómo puede una madre permitirse perder

la esperanza? Me sentí culpable [...] pero, sobre todo, por seguir viviendo mientras tú ya no estabas. [...] ¿Cómo entierras una caja sin cuerpo? [...] Necesito cerrar la puerta con llave [...]. La voy a cerrar definitivamente y así ambos tendremos paz; encontraré mi paz.

(Chagolla, 2019, pp. 128-130)

La marca de sinceridad traza un contacto sensible con el lector. El tránsito que va de la pérdida irreparable a la búsqueda de paz interior no es sencillo y no siempre se consigue. De esta manera, la desaparición presenta ondas expansivas del dolor que afecta a los familiares y demás seres queridos.

Por otro lado, es desde la práctica del *performance* que el tópico alcanza cuotas inmejorables de recepción, pues mediante las estrategias del presente ineludible que congrega al *performancero* con la audiencia, apela a la denuncia directa, sin ficción. Este es el camino de creadoras y creadores quienes, como el artista Lukas Avendaño, realizan (re)presentaciones dirigidas a reclamar, mediante sus acciones políticas, la pronta resolución de este tipo de pendientes. Avendaño parte de la urgencia para colocar en tela de juicio los criterios de verdad de la oficialidad que se venden como auténticos. En su intervención titulada *La utopía de la mariposa* (2019), combina su autodefinición identitaria que descansa en su propia noción de *muxeidad* que se expresa mediante el agenciamiento a partir de su figura física mestiza, repositoria también de expresiones, coloridad y poéticas, en contrapunto a la energía que reclama la desaparición real de su hermano, Bruno Alonso. La presencia política de su propio cuerpo se utiliza para marcar la abrupta como dolorosa ausencia de aquel policía naval a quien se le vio por última vez el 10 de mayo de 2016, en un paraje rural del istmo de Tehuantepec.

A pesar de que el trabajo de Lukas Avendaño goza de reconocimiento no solo dentro de México sino también en el ámbito internacional, *La utopía de la mariposa* es quizá donde mejor representa esta resonancia de su discurso de reclamo. Con nostalgia, pero más aún con rabia, Avendaño expresa que nadie merece desaparecer sumiendo en consecuencia a la angustia de familiares y personas cercanas, por los respectivos paraderos desconocidos.

La ausencia de Bruno se aúna a las más de cuarenta mil personas desaparecidas solo en los últimos diez años. Para Lukas, encontrar a su hermano se convierte en una utopía por las condiciones de impunidad, violencia y opacidad que persisten en el país. En estas intervenciones performativas referentes a la desaparición forzada, Avendaño permanece sentado, con la mirada fija hacia ninguna parte, el torso medianamente abrigado por un rebozo, sosteniendo con una mano a algún participante como muestra de fraternidad, y con la otra mostrando la fotografía de su hermano ausente. En otras participaciones derivadas de la misma idea, realiza una procesión en silencio, ataviado con una vestimenta origi-

naria de Tehuantepec, colorida y elegante que resalta su sentimiento de tristeza, pero sin degradar el nivel de exigencia para que se devuelva a su hermano con vida. En la cabeza o en los brazos, carga un enorme racimo de pulcros alcatraces que a veces reparte entre quienes le observan al paso. Su acción silenciosa acusa de inmejorable manera el silencio e inoperancia de las instancias públicas.

Treinta meses después de su desaparición, el joven Bruno Avendaño Martínez fue encontrado en una fosa clandestina. Sus familiares siguen exigiendo justicia ahora también por el homicidio violento. Lukas Avendaño lo había buscado por todos los medios posibles y por todas partes, a través de realizaciones performativas, incluso directamente en las delegaciones de policía, dando entrevistas o compartiendo anuncios en las redes. No solo la ausencia inexplicable del joven hermano modificó la forma de vida de sus familiares, sino que también pudo demostrar – otra vez– la reiterada inoperancia de las autoridades encargadas de salvaguardar la vida de las personas e impartir justicia. Ya el propio Lukas había denunciado en varias ocasiones a las autoridades por incompetentes e inmovibles. La justicia no llega todavía y, claro, la vida de Bruno no podrá ser restituida.

Conclusiones

Como se ha insistido, desde siempre el teatro no solo ha sido el imperdible lugar para la distracción o el entretenimiento, sino también un termómetro con el que se pueden evaluar las condiciones de la individualidad y el devenir de la vida común. Desde sus orígenes se ha erigido como una maquinaria para la exposición de los contrastes y las tensiones que permitan la elucidación intelectual. La escena no solo es el lugar para la expresión de las violencias, sino también un espacio para la reflexión crítica y la discusión en torno a otros temas de afectaciones –decíamos– individuales o compartidas.

En este engarce final, se desea mencionar *Alcestis*, de Juan Carlos Franco (2019), que visita el pasaje mitológico para ubicar la obra en un contexto de actualidad donde la violencia ha escalado hasta hacerse presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana, como producto de la pésima conducción del pueblo, el despotismo, la humillación y el afán de conservar el poder. En la propuesta, se advierte alguna idea que pudiera tener la propia clase gobernante en torno a su función y sus alcances. La voz de Admeto se pronuncia con una desfachatez evidente, pretendiendo justificar sus acciones que han entorpecido las voluntades de los gobernados:

He trabajado durante años para que esta ciudad sea la mejor del mundo conocido y sea recordada como una de las más justas de la historia. Pero la violencia nos vence una y otra vez. Mírenme a mí. Estoy muerto gracias al crimen indigno de unos cuantos en contra mía y de mi pueblo. Es un crimen que no cesa. Es una guerra. (Franco, 2019, p. 298)

Considerando justificaciones como las del rey Admeto, valdría luego preguntarse: ¿Será entonces que los gobernantes no se quieren enterar de sus nefastas decisiones que conducen a la violencia generalizada y al descontrol? ¿Su miopía les impide darse cuenta de la necedad a que conducen las nefastas decisiones? Seguramente para ellos, los proyectos convertidos en acciones gubernamentales valen más que los cientos de miles de víctimas acumuladas a lo largo de los distintos períodos presidenciales. Las agendas personales y de gobierno se configuran mediante ineptitudes que se convierten a su vez en decisiones irracionales, operando con alarmante distancia de la implementación de eficaces programas sociales y sobre las vidas de personas inocentes.

Como explica Arendt (2019): “Gobernar por medio de la violencia ocurre cuando se está perdiendo el poder” (p. 71) o, como en el caso del expresidente Calderón, cuando se ha llegado a la silla presidencial. La búsqueda de legitimidad mediante la violencia, la corrupción generalizada y la desatención de las urgencias sociales –entre otros factores– siguen lacerando a la ciudadanía. La ineptitud e insuficiencia evidenciada en los diversos momentos de la historia moderna de México demuestran las contradicciones, desatenciones, exclusiones y corruptelas sistemáticas. La desigualdad en todos los órdenes y el aciago ejercicio del poder derivan en una extensión de la violencia para controlar, ocultar o someter. En ese sentido, el teatro crítico de participación o emancipación se abre a un campo de trabajo desafortunadamente fecundo.

Referencias

- Arendt, H. (2019). *Sobre la violencia*. Alianza.
- Calderón, V. (29 de octubre de 2014). ¡Nos están disparando! La *performance* viral mexicana por los 43 desaparecidos. *El País*. https://verne.elpais.com/verne/2014/10/29/articulo/1414602577_000094.html
- Carbonell, M. (31 de mayo de 2021). La violencia ensombrece el proceso electoral más grande en la historia de México. *France 24*. <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20210531-mexico-elecciones-violencia-candidatos-amlo>
- Chabaud, J. (2017). *Noche y niebla (Un grito o 43)*. Dirección General de Publicaciones. CNT.
- Chagolla, C. (2019). *Variaciones Schrödinger*. En *Teatro de la Gruta XIX* (pp. 69-132). Tierra Adentro.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Documenta/Escénicas.
- Franco, J.C. (2019). *Alcestis*. En *Teatro de la Gruta XIX*. Tierra Adentro, 259-355.

- Galindo, E. (2003). *Lomas de Poleo*. En E. Mijares (Comp.). *Dramaturgia del Norte. Antología* (pp. 173-219). Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- Ganem, R. (2017). *Testimonio de InvestiCreación del proyecto "Mariposas de papel"*. Tesis de Licenciatura en Artes Escénicas. Universidad Autónoma de Querétaro.
- GIEI (Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes) (2015). *Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa*. GIEI-Creative Commons.
- Olgún, D. (2012). *Los asesinos*. El Milagro.
- Navarro, S. (2016). *Antígona*. En *Teatro de la Gruta XVI*. Tierra Adentro, 9-44.
- Padgett, H. y Loza E. (2014). *Las muertas del Estado. Feminicidios durante la administración de Enrique Peña Nieto*. Grijalbo.
- Rodríguez, F. (2013). México sin cabeza o La feria de las cabezas rodantes. En *El país de las metrallas* (pp. 95-129). Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Salcedo, H. (2012). *Música de balas*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Salcedo, H. (2014). *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Salcedo Larios, H. (2018). Gutiérrez Rebelo y Ganem se oponen al feminicidio. Práctica escénica en dos programas espectaculares recientes. *Argus-a. Artes & Humanidades*. <https://argus-a.org/publicacion/1386-gutierrez-rebelo-y-ganem-se-oponen-al-feminicidio-practica-escenica-en-dos-programas-espectaculares-recientes.html>
- Schiaffini Aponte, R. (2016). Feminicidio en México: Insuficiencia del marco legal nacional, compromiso de los instrumentos jurídicos internacionales y formación de valores. En M. A. Hernández García y F. Coutiño Osorio (Coords.), *Cultura de la violencia y feminicidio en México* (pp. 151-185). Universidad de Guanajuato, PRD.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Sur+ ediciones.
- Vasil'eva, J., Centmayer, H., Del Valle Dávila, O., Gabriel, L. (2016). *Violencia de género y feminicidio en el Estado de México. La percepción y las acciones de las organizaciones de la sociedad civil*. Centro de Investigación y Docencia Económicas, A.C.

La violencia de estado en *Trewa*. *Estado-Nación o el espectro de la traición (2019)*

Tania Faúndez Carreño
Universidad del Bío-Bío, sede Chillán

Para la historiografía teatral chilena, la presencia escénica mapuche (gente de la tierra) –del lado oeste de la cordillera de los Andes– data de principios del siglo XX. Luis Pradenas (2006) afirma que el más antiguo exponente es Manuel Aburto Panguilef, fundador del Conjunto Artístico Mapuche Lluquehueno o Compañía Dramática Araucana (1916). Su teatro instaló la configuración de un discurso escénico mapuche que irrumpe en la metrópoli santiaguina. En ese entonces, su trabajo se percibió como la “exhibición de ritos, costumbres y deportes de la raza” (p. 248), pues se alejaba de la estética teatral hegemónica de la época. Otro referente teatral es el trabajo del Grupo de Teatro Mapuche (1981), liderado por Armando Marileo y luego por Domingo Colicoy. La agrupación artística está localizada en zonas rurales, en las inmediaciones de la ciudad de Temuco (IX región). Sus trabajos cuentan con dieciocho representaciones de creación colectiva, exhibidas en diferentes ciudades del país, de Santiago a Chiloé, y en el Primer Encuentro Internacional de Teatro Popular, en Neuquén, Argentina (Henríquez y Ostría, 2021).

A pesar de estos sucintos antecedentes teatrales, no es hasta hace pocos años atrás que la cartografía teatral mapuche, tanto chilena como argentina, ha llevado a escena con fuerza temas en torno a la representación y autorrepresentación del ser mapuche en los últimos lustros. En el caso chileno podemos mencionar compañías y colectivos teatrales que se definen como mapuche, aunque sus integrantes sean mapuche y no mapuche, tales como Teatro OOMM (2001), Newen Mapu (2002), Proyecto Guluche (2002), Teatro de Mujeres (2005), Colectivo Rumel Mülen (2011), Kimvn Teatro (2016) –antes Teatro Kimen (2008-2015)–, Colectivo Epew (2015), Colectivo Mogetun Kuifi Epew (2016), Teatro a lo Mapuche (2016), entre otros. Varios de estos colectivos y compañías teatrales hacen política desde el arte y en diálogo con el activismo mapuche, ya sea en el Wallmapu –territorio mapuche conformado por el Gulu Mapu –territorio oeste, zona chilena– y Puel Mapu –territorio este, zona argentina–, como en la *warria* (ciudad).

Por otro lado, también podemos dar cuenta de diversos encuentros teatrales mapuche, tales como: Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, Wefkvletuyiñ [‘Estamos resurgiendo’] (Bariloche, Argentina, 2002); Segundo Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, Wefkvletuyiñ (Temuco, Chile, 2003) y Tercer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche, Wefkvletuyiñ (Zapala, Argentina, 2004) (Pereira, 2010); Festival Teatral de Pueblos Originarios (Fisque Menuco, Argentina, 2009-2017); Primer encuentro de Artes Escénicas Indígenas en la Región Metropolitana (Santiago de Chile, 2019)¹ y Feyentun [creencia/espiritualidad] Festival de Artes Escénicas de Naciones Originarias (formato online, Chile-México, 2021).²

Las producciones artísticas de las compañías de teatro y colectivos mapuches trabajan en base a acciones dramáticas definidas como mapuche (ancestrales). Esto con el fin de fortalecer el concepto de identidad. Siguiendo a Taylor (2015),

1 Organizado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en conjunto con la Universidad de Chile, a través de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, y el Teatro Nacional Chileno. La programación estuvo compuesta por las obras *Ka kiñe*, *Ka kiñe* (‘Una vez más’), de Teatro a lo Mapuche; ‘4 trampas o la breve historia de la raza (teatral), site specific, del Colectivo Epew’; *Wiracocha*, el mensaje de las estrellas, de la Cía. Fraternidad Ayllu-UCSH y *Ül Kimvn* (‘canto a la sabiduría’), concierto teatral, de Kimvn Teatro (Universidad de Chile, 2019).

2 Organizado por Kimvn Teatro. El Festival tuvo como objetivo visibilizar las creaciones escénicas de artistas que relevan la cultura mapuche, Selknam, Aymara (Chile) y Maya (México). La programación teatral estuvo compuesta por cuentos y conciertos teatrales, performances, relatos orales, teatro y teatro documental, tales como: *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*, de Kimvn Teatro; *Ka kiñe*, *Ka kiñe*, de Teatro a lo Mapuche; *Nüngen-zoológicos humanos*, concierto teatral, del Colectivo Epew; *Ül Kimvn*, concierto teatral, de Kimvn Teatro; *A la sombra de los Selknam*, de Teatro Colectivo Círculo del Sur; *El tiwula y el J’ampato y La plaga de los ratones*, cuentos teatralizados a partir de rescates orales Aymaras, de La Legión de los Cuentacuentos; *Xwáay Pool* (‘cabeza errante’), de Colectivo Teatral Ariel Méndez (México-Mayab); *Nuevo Zoológico mexicano*, performance en vivo desde México, de Landabur & Cía; *U tsikbalilo’ob chiich ixí’im / Historias de la abuela Maíz*, cuentos teatralizados de tradición oral maya por Socorro Loeza (México, Mayab) (Kimvn Teatro, 2021).

mediante el repertorio gestual (actos corporales: relatos, gestos, cantos, danzas, etcétera), como materiales de archivo (documentos, cartas, textos, videos, etcétera), logran instalar un “nosotros” que interpela a la audiencia (pp. 55-58). A través de la presentación y autorrepresentación escénica del ser mapuche se genera un auto-reconocimiento colectivo. En relación con esta idea, Kropff (2003) observa que:

se trata de promover la autoafirmación de la identidad a partir de la identificación del repertorio como una categoría de pertenencia. En esta operación el repertorio se explicita y se vuelve consciente porque son los gestos mismos los que están en disputa metacultural entre la desmarcación y el señalamiento étnico. (pp. 131-132)

De este modo, las creaciones teatrales mapuches contemporáneas exponen su patrimonio cultural: lengua (*mapudungun*),³ canto (*ülkatun*), instrumentos (*trutuka*, *pifülka*, *kultrung*, *trompe*), danza (*pürrun*), vestimenta (*trarilonko*, *chiripa*, *kepan*, *trarüwe*, *ikülla*), platería (*chaway*, *trapelakucha*, *trarilonko*), gastronomía (*trapi*, *muday*, *mültrün*, *ngülliw*), mitos y ritos. Asumiendo su genética mapuche, como la *morenitud* (Chihuailaf, 1999) de los actores y las actrices, con y sin formación actoral, desde la *oralitura* (la mezcla de oralidad y literatura, o literatura oral), el trabajo de archivo, hasta la representación ficcional, la cual se representa de forma transgeneracional, ya que actúan niños/as, jóvenes y adultos mayores. Temáticas como identidad, territorio, comunidad, dicotomía campo-ciudad, violencia colonial/estatal/empresarial, racismo, autodeterminación, resistencia, género y mitología mapuche son recurrentes en sus creaciones (Arreche, 2008; Pereira, 2010; Álvarez y Cañuqueo 2018; Cortés y Pastén, 2021). Con estos elementos estéticos y sus discursos a nivel macro/micropolítico han instalado una poética teatral que dialoga con lo ancestral y lo moderno del ser mapuche y su resignificación en la *warria*.

Lo mapurbe

La mayoría de estas compañías o agrupaciones artísticas surgen en la ciudad de Santiago de Chile, donde se alberga un porcentaje importante de mapuches que, desde fines del siglo XIX, se vieron obligados a migrar desde las zonas rurales del sur de Chile a la capital, como consecuencia del retroceso de los títulos de posesión

3 La lengua del pueblo mapuche recibe diferentes nombres por cuestiones de diversidad regional, entre ellos: a) Chedungun ('lengua de la gente'), variedad pehuenche y lafkenche; b) Mapudungun ('lengua de la tierra') o mapuchedungun ('lengua del mapuche', variedad nagche, zona de Malleco a la costa; c) Mapunchedungun ('lengua del mapuche asentado'), variedad de la precordillera, Coñaripe; d) Mapuzungun ('lengua de la tierra'), variedad del Cautín e) Tse sumun / tse süngun ('lengua de la gente'), variedad williche. Su lengua corresponde al mapudungun, tradicionalmente oral, que de forma actual se encuentra en proceso de revitalización. La lengua mapuche es el mapudungu ('lengua de la tierra') o mapudungun ('habla de la gente') (Diccionario Mapuche, 2021, p.11).

de sus tierras, creándose una “diáspora mapuche” (Marimán *et al.*, 2006).⁴ Las actividades laborales que detentaron en la ciudad fueron de carácter variado: obreros, jornaleros, panaderos, vendedores ambulantes y, en el mejor de los casos, la práctica de algún oficio artesanal. Estos se asentaron principalmente en comunas como Puente Alto, Maipú, La Florida, San Bernardo, Peñalolén, Pudahuel, La Pintana, Santiago, Quilicura y Cerro Navia (Fundación Futuro, 2017).

Hoy, quienes lideran las agrupaciones artísticas y actividades culturales suelen ser los descendientes de los primeros migrantes mapuches en la ciudad. Bisnietos y nietos que están en un proceso de autorreconocimiento y encuentro con el *kimün* (conocimiento) y *feventiün* (creencia/espiritualidad), al tiempo de construir narrativas identitarias del ser mapuche en la ciudad de Santiago. Su acercamiento hacia lo mapuche es una experiencia *mapurbe*⁵ (Aniñir, 2005) o *warriache*⁶ (Aravena, 2001; Imilan, 2014), es decir, como mapuche de la ciudad. Esta experiencia no está exenta de conflictos, pues, al interior de la sociedad mapuche, un segmento piensa que afirmar la experiencia *mapurbe* o *warriache* es avalar que el ser mapuche se puede reproducir con independencia de la comunidad (ubicada en zonas rurales, la cual tiene por objetivo proteger y reproducir la tradición) y de la *Mapu* (tierra y territorio ancestral) (Aravena, 2001; Marimán, 2002). Entre los múltiples argumentos que se sostienen, aceptarlos es “negar la necesidad de la reivindicación de los territorios usurpados, puesto que, si los mapuche pueden ser mapuche sin territorio, no habría necesidad de seguir con la lucha que reivindica la propiedad territorial ancestral del pueblo mapuche” (Marimán, 2002, p. 38). Así, la disputa por la identidad se funda en una dimensión territorial, al sur del río Bío-Bío –frontera geográfica, lingüística y económica–, y una comunidad que habita, protege y reproduce la cultura en dicho paraje. Tal como explica Imilan (2014), la ciudad de Santiago para muchos mapuches no es reconocida como un espacio de comunidad ni de territorio ancestral, aunque las organizaciones mapuches urbanas, nuevas comunidades, operen como un espacio de resistencia cultural, al igual que las comunidades al sur del Bío-Bío. De este modo, las tensiones por las narrativas identitarias mapuches están dadas por límites espaciales de la comunidad (lugar de identidad y la cultura) y del territorio “como fuente de identidades regionales y de proyectos políticos con expresión espacial” (p. 256)

4 A fines del siglo XIX, el gobierno chileno inició una campaña bélica de extensión de sus antiguas fronteras coloniales. La declaración jurídica de la provincia de Arauco (1852) y la Guerra del Pacífico (1879-1883) fueron dos acontecimientos importantes que permitieron al Estado chileno ampliar sus antiguos límites sobre los territorios indígenas. Así, en 1883 se redujo un 95 % del territorio mapuche (Chenard, 2006), que se subdividió en comunidades parceladas por pequeñas posesiones individuales, lo que permitió su posterior venta y enajenación.

5 Mezcla de la palabra en mapudungun *Mapu*: tierra; y del castellano *urbe*. El poeta David Aniñir crea este neologismo. De ahí en adelante otros autores, inspirados en Aniñir, han instaurado otros neologismos como Mapurbekistán (2021), de Claudio Alvarado Lincopi.

6 Mezcla de las palabras en mapudungun *Warria*: ciudad; y *che*: gente.

En la controversia del “ser mapuche” en esta diáspora, las compañías teatrales y las agrupaciones artísticas de la *warria*, los “mapuche de hormigón”, en palabras de Aníñir (2005, p. 33), nacidos lejos de las tierras ancestrales, persisten en instalar lo mapuche a través de la tradición, es decir, por medio de representaciones teatrales que hacen eco de los sueños (*pewma*), la casa, el fogón, los antepasados, la oralidad (oralitura) y del azul (*kallfü*)⁷ (Barros, 2009). Acercándose al discurso de la poesía de Chihuailaf (1995) y L. Lienlaf (1989), más que al discurso poético de D. Aníñir, quien se centra en las vivencias del mapuche urbano globalizado del siglo XXI, carente del paisaje y de la tierra ancestral, asalariado, proletariado, “investido de jeans / y poleras de universidades yanquies / [...] mezcla de norteamerucano y mapurbe”. Tal como indica Faúndez (2017), Aníñir, mediante la superposición de identidades y tiempos históricos, se asume por medio de neologismos como *norteamerucano*, mezcla de araucano –nombre literario inspirado en *La araucana*, de Alonso de Ercilla para denominar al pueblo mapuche– con norteamericano, concepto impuesto como sinónimo de los habitantes de Estados Unidos. Así, *norteamerucano* “es representativo de la tensa recreación de lo mapuche-urbano bajo el contexto de la modernización capitalista” (p. 280).

En otras palabras, el teatro mapuche contemporáneo de la *warria* de Santiago está en proceso de autorreconocimiento y, por lo mismo, sus representaciones apelan a una puesta en escena que acude al repertorio gestual (relatos, gestos, cantos, danzas, etcétera), como al archivo (documentos, cartas, textos, videos, etcétera) (Taylor, 2015) mapuche, representados en espacios materiales anclados en la tradición y lo ancestral, como la casa, el fogón/la cocina, la naturaleza, e inmateriales como los sueños (*pewma*) y el azul (*kallfü*). Puestas en escenas cargadas de muerte, desgarró y resistencia (histórica y micropolítica), pero también con miras hacia una sociedad más justa y reparadora del pasado. Así y todo, estas representaciones distan de puestas en escena que asuman el presente urbano conflictivo, bifrontal, subalterno, como lo es la poesía de Aníñir. Véase, por ejemplo, algunos extractos de su poesía:

Mapurbe (2005):

Somos mapuche de hormigón
 Debajo del asfalto duerme nuestra madre
 Explotada por un cabrón
 [...]
 Somos los hijos de los hijos de los hijos
 Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
 Para servirle a los ricos
 Somos parientes del sol y del trueno
 Lloviendo sobre la tierra apuñalada

(Aníñir, 2005, p. 33)

7 El azul es el color sagrado para la cultura mapuche que representa la creación de la vida y la salida del sol por el oriente, el azul del alba. Véase E. Chihuailaf: *De sueños azules y contrasueños* (1995).

O

Perimontú (2014):

Una machi en actitud hardcore
una mimosa punx atrevida
mapuche 2.0
desencadenando su yeyipunx al son del sol
en clave de luna
en llave de estrellas
con riff de cometas
una machi en actitud power metal
con newendy
agitando su trance en el mosh
[...]
una machi de pobla
una hermosa mapunky borracha
marichiwaniando eufórica,
¡porque andai puro marichiwaniando!
con tu brebaje de ácido sulfúrico y muday
en volá de kuymi

(Aniñir, 2014, p. 28).

Poemas que trabajan con la estética *mapunky*, en palabras del propio Aniñir, el discurso del mapuche proletarizado de la periferia, la rabia anticolonial y del hormigón del *Santiagóniko* (Aniñir, 2005). Problemáticas y representaciones pendientes de escenificar por el teatro mapuche contemporáneo, tanto chileno como argentino.

La violencia del Estado chileno en Kimvn Teatro

Kimvn Teatro (2016) es una compañía de teatro chilena mapuche multidisciplinaria e intercultural dedicada a la investigación y creación de teatro documental. Nace en Santiago de Chile como Teatro Kimen ('¿me conoces?') y funciona con este nombre desde el 2008 hasta el 2015. Durante este período montan obras como *Ñi Pu Tremen - Mis antepasados* (2008), escrita y dirigida por Paula González, *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011), escrita por Marisol Vega y dirigida por Paula González, y *Galvarino* (2012), escrita por Marisol Vega y dirigida por Paula González. En el 2013 se produce un quiebre en la compañía, por el fallecimiento de dos integrantes adultos mayores y luego en el 2014, por la pérdida del lugar de ensayo, las *rukas* ('casas') de la asociación mapuche urbana Petu Moguelein Mawidache ('Aún estamos vivos la gente del bosque'), ubicada en la comuna del Bosque. Frente a estos dolorosos hechos se instala un duelo creativo durante el período 2014-2015. A partir del 2016, se reestructura el equipo y pasa a llamarse Kimvn Teatro ('conocimiento') (González E., 2018). Bajo el nuevo nombre de la compañía, se monta la obra *Ñuke-Una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), escrita por

David Arancibia y dirigida por Paula González; *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019), escrita por Paula González, Felipe Carmona, David Arancibia, y dirigida por Paula González, y *Úl Kimvn* ('canto a la sabiduría'), concierto teatral (2019), compuesta y dirigida por Evelyn González.

Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición (2019),⁸ al igual que los trabajos predecesores de la compañía, es una obra que obedece a la categoría de un documental escénico etnográfico. Después de un proceso de dos años de investigación (2017-2019), en conjunto con el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), de la Universidad Católica de Chile, Paula González Seguel recoge distintas fuentes para crear la obra: la muerte de la activista medioambiental Yudy Macarena Valdés Muñoz (Tranguil, 2016) –conocida como “La Negra”–, los hechos de violencia acontecidos al joven Brandon Huentecol (17 años), quien recibe 180 perdigones en el cuerpo, disparados por un integrante de Carabineros de Chile, la investigación *Interculturalidad y el espectro de la traición: La labor policial, interculturalidad y formación de Estado en el sur chileno*, de Helene Risor (CIIR, 2018), el Testimonio Anónimo del Cabo N. N. de Carabineros de Chile y en el Archivo Oral de Ex Torturados y Torturadas Mapuche de la Localidad de Tirúa, durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990).⁹

La densidad textual de los archivos (documentos, textos) cobra vida a través de actores y actrices profesionales y no profesionales –niños, adolescentes y adultos mayores–, los cuales se imbuyen en una puesta en escena que dialoga con lo hiperrealista y lo audiovisual. Sobre el escenario, en la parte derecha del espectador, vemos un fragmento de una casa, la cocina-comedor, donde los personajes comen, beben y hablan de forma cotidiana. Lugar central de las viviendas en la zona sur de Chile, ya que el artefacto de la cocina a leña tiene una doble funcionalidad: cocinar y dar calor al hogar. Por el lado izquierdo,

8 Dirección, investigación, dramaturgia y puesta en escena: Paula González Seguel / Co-dramaturgia: Felipe Carmona Urrutia, David Arancibia Urzúa / Asesoría en investigación: Helene Risor (antropóloga), Marcela Cornejo (psicóloga), Fernando Pairican (historiador mapuche) / Asistencia de Dirección: Andrea Osorio Barra / Diseño espacio escénico: Natalia Morales Tapia / Proyecciones y espacio sonoro: Niles Atallah / Diseño de vestuario: Natalia Geisse / Iluminación: Francisco Herrera / Autora, compositora y dirección musical: Evelyn González Seguel / Arreglos musicales: Juan Flores, Sergio Ávila / Intérpretes musicales: Sergio Ávila, William García, Nicole Gutiérrez, Juan Flores y Evelyn González Seguel / Elenco: Paula Zúñiga, Claudio Riveros, Constanza Hueche, Fabián Curinao, Norma Hueche, Elsa Quinchaleo, Hugo Medina, Rallen Montenegro, Francisca Maldonado, Benjamín Espinoza, Amaro Espinoza / Educadoras Mapuzungun: Constanza Hueche, Norma Hueche / Entrenamiento psicofísico: Natalia Cuéllar / Producción: Andrea Osorio Barra, Nicole Gutiérrez Perret y Paula González Seguel / Gestión cultural: Evelyn González Seguel, Paula González Seguel, Jaime Coquelet / Compañía: Kimvn Teatro / Coproducción: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR). Estreno: Sala Eugenio Dittborn, Teatro UC. Santiago de Chile.

9 Este último está archivado en soporte audiovisual en Villa Grimaldi (Centro clandestino de detención, tortura y desaparición de la Dictadura Militar, denominado cuartel “Terranova” por la dirección nacional de inteligencia DINA) (González P., 2019).

desde el punto de vista del espectador, se aprecia sobre el escenario un espacio abierto, cubierto por una materialidad que imita a la nieve y al fondo de este, un telón translúcido que captura las proyecciones audiovisuales de araucarias, rehues, nieve, perros y textos, y que a ratos deja ver a los músicos en escena. Así, el espacio interior como exterior se complementan para representar un repertorio gestual (relatos, danzas, cantos, rogativas) mapuche y la irrupción de lo ritual, como la presencia de los archivos.

La diferencia de esta puesta en escena, con otros montajes mapuches, es que por primera vez vemos representada la tensión económica versus el cuidado de la *ñuque mapu* ('madre tierra'), por parte de un segmento de la sociedad mapuche en tierras ancestrales. Asimismo, González Seguel, al igual que en *Ñuque* (2016), sigue con la representación de la violencia histórica y sistemática del Estado chileno hacia las comunidades mapuches de la macro zona sur (región del Biobío, La Araucanía, Los Lagos y Los Ríos), como la violencia empresarial nacional y transnacional en dichas tierras. En *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* pone en discusión la muerte de Macarena Valdés Muñoz, el dolor de la familia de Brandon Huentecol, la impunidad de sus agresores, y la labor policial que cumplen las Patrullas de Atención a las Comunidades Indígenas (PACI), proyecto intercultural implementado por Carabineros de Chile durante el 2013.

El argumento de la obra gira en torno al *trawün* ('encuentro') que realizan familiares y amigos cercanos a Macarena Valdés Muñoz, fallecida en extrañas circunstancias en Tranguil, en el 2016. A través de un *ngellipun* ('rogativa'), piden permiso al *ngen mapu* –espíritu protector de la tierra– para exhumar su cuerpo, remover la tierra para ir en búsqueda de la verdad y la justicia (Figuras 1 y 2). Poco a poco, la violencia histórica ejercida hacia el pueblo mapuche por el Estado de Chile se hace presente a nivel íntimo, desatándose la desconfianza y luego la traición.

Figuras 1 y 2. *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019). Dirección: Paula González Seguel. Sala Eugenio Dittborn, Teatro UC, Santiago de Chile.





Fuente: Fotografía de Danilo Espinoza Guerra.

La defensa de la ñuque mapu

Tras la ocupación político-militar del Estado chileno en 1883, el *wallmapu* ('territorio mapuche') inicia un proceso de transformación socioeconómico y ambiental a causa del colonialismo, el latifundio y las reducciones indígenas. Con la implementación de las reducciones indígenas por parte del Estado, los mapuches son reubicados y radicados en pequeños espacios, dejando de ser un territorio autónomo. El resto de las tierras son entregadas a colonos chilenos, extranjeros (alemanes, suizos, italianos y franceses principalmente) y rematada a mejor postor (Montalba y Carrasco, 2003). Con la implantación del modelo neoliberal por parte del Estado chileno (1973), el extractivismo ejercido por forestales y centrales hidroeléctricas se va acentuando con los años, cambiando de manera abrupta la geografía y ecosistema de la región de La Araucanía y del Alto Biobío. El explosivo aumento de proyectos extractivistas como el monocultivo de pinos y eucaliptos ha generado la erosión y desertificación de los suelos, la contaminación de las aguas superficiales y subterráneas, además de problemas de salud a causa de los pesticidas.

Por otro lado, la construcción de represas ha causado inundaciones en espacios sagrados –cementerios, zonas ceremoniales y ecosistema de plantas medicinales (*lawen*)–, a lo que se le suma el impacto del crecimiento de proyectos inmobiliarios, turísticos y la implementación de vertederos de basura (Montalba y Carrasco, 2003). Acciones económicas que han causado efectos ambientales, socioculturales y de salud negativos en ambas regiones. Pese a este desolador panorama, adolecido durante décadas por las comunidades mapuches, esto no ha impedido que las comunidades se organicen para resistir las políticas extractivistas nacionales e internacionales. Históricamente, han exigido a los gobiernos de turno el respeto por los Parlamentos, que velan por la autonomía del pueblo-nación mapuche y la restitución de los

territorios usurpados por el Estado. Exigencias políticas que se han complementado con organizaciones que optan por la acción directa, como la Coordinadora de Arauco-Malleco (CAM, 1998), que va desde la toma y ocupación de terrenos arrebatados por el Estado o privados, la quema de predios y forestales, hasta enfrentamientos con la policía, militares y paramilitares. Estas acciones han hecho que el Estado chileno intervenga con violencia en los territorios y comunidades mapuches, aumentando la persecución hacia sus autoridades políticas y espirituales, al tiempo que los encarcela y asesina, en circunstancias atípicas, sin una investigación exhaustiva (Cortés y Pastén, 2021). La lista es larga en cuanto a muertes anómalas de activistas, *werkeres* ('mensajeros') y dirigentes mapuches:

Durante los años 2017 y 2018, más de 371 defensores y defensoras ambientales han sido asesinados y asesinadas por defender la tierra, la vida y el agua. En su mayoría antes de sus muertes, fueron sometidos a amenazas de muerte, persecución política, arrestos, ciber ataques, agresiones sexuales y/o demandas judiciales (González, 2019, p. 30).

Un caso emblemático es el de la activista pehuenche Nicolasa Quintremán (74 años), opositora de la construcción de la central hidroeléctrica Ralco, del grupo español Endesa, en Alto Biobío. Quintremán se encontró ahogada en el lago artificial Ralco, en el 2013, hecho que el Estado declaró como una muerte accidental por caída y asfixia por inmersión. El otro caso es el de Yudi Macarena Valdés Muñoz (32 años), activista no mapuche, residente de la comunidad de Tranguil, que se opone a la instalación de las torres de alta tensión de la transnacional austríaca RP Global o RP Global-Chile o RP El Torrente Eléctrica S.A, o RP El Arroyo Energías Renovables S. A., en Tranguil, proyecto empresarial aprobado por unanimidad en el primer gobierno del presidente Sebastián Piñera (2010-2013). El 2016 fue encontrada colgada de una viga en su casa. El perito forense declaró que fue un suicidio, versión que contrasta con la del forense internacional, que indica que fue asesinada y luego colocada en la viga para simular un suicidio.

La irrupción de lo animal

El recurso de títulos zoomorfos para identificar al o a los personajes de la obra dramática con una especie animal, es de larga data y muy extensa. Basta con pensar por ejemplo en: *Las avispas* (422 a. C.), de Aristófanes; *El hijo de los leones* (1620-1622), de Lope de Vega; *El pato silvestre* (1884), de Henrik Ibsen; *La gaviota* (1896), de Antón Chéjov; *El pelícano* (1907), de August Strindberg; *La tigre* (1907), de Florencio Sánchez; *Las moscas* (1943), de Jean-Paul Sartre; *La gata sobre el tejado de zinc* (1955), de Tennessee Williams; *El rinoceronte* (1959), de Eugène Ionesco; *Los perros* (1965), de Elena Garro; *La tortuga de Darwin* (2007), de Juan Mayorga; y, en el caso chileno, títulos como *Entre gallos y medianoche* (1919), de Carlos Cariola; *Moscas sobre el mármol* (1958), de Luis Alberto Heiremans; *Perro!* (2000), de Ana Harcha; *Como ovejas y*

lobos (2012), de Ariel Hermostilla; *La trágica agonía de un pájaro azul* (2017), de Carla Zúñiga; *Ella y los cerdos* (2019), de Leonardo González, entre muchas otras. Así, la metáfora del animal, que busca una finalidad crítica, se plasma como la mejor o peor imagen de este. En el caso negativo, el animal aludido sirve para proyectar una imagen vil y despreciable de la conducta humana.

En relación con *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*, el animal elegido es el *trewa*, perro en mapudungun. El *Diccionario de autoridades* (RAE) indica que “la etimología del perro viene del griego *pyr*, que significa “fuego”, por ser estos animales de un temperamento seco y fogoso”. Definición que se complementa con el imaginario del perro de la conquista de América, ya que este fue utilizado como la principal arma de guerra contra los pueblos originarios (ofensiva), y, al mismo tiempo, les sirvió a los españoles como protección (defensiva), y luego como alimento en períodos de escasez.¹⁰

Tal como apuntan Piqueras (2006) y Bueno (2011), el perro era adiestrado para ejercer la violencia física y psicológica contra los indígenas. El llamado “aperreamiento” consistía en que los canes despedazaban, mataban o comían a los indígenas, ya sea durante el combate, el entrenamiento del animal o por la pura diversión –placer sádico– de los conquistadores. En otras palabras, el perro ibérico, además de ser fiel a su amo, se convirtió en el “animal soldado” fundamental para la conquista de América. “Solos o en aterradoras jaurías estos siempre obedecieron, combatieron, atemorizaron, sufrieron y murieron junto a sus amos o por ellos vendiendo siempre muy caras sus vidas, a costa de demasiadas vidas ajenas” (Piqueras, 2006, p. 191).

A raíz de este antecedente histórico, y desde el punto de vista de la cultura mapuche, los perros son considerados como la representación de los *Kalku* (brujos) (Aravena, 2001). Visión que no desestima su rol como animales de compañía

10 El perro fue introducido en el Nuevo Mundo a partir de 1493, desde la península hispánica. En 1494, con las primeras campañas represivas en La Española, a cargo de C. Colón, se convirtió en el principal animal que contribuyó a la matanza indígena y a la protección de los conquistadores españoles (Bueno, 2011). Si bien, antes de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, había perros, estos no tenían nada que ver con los canes peninsulares. Existía el perro ártico y el de praderas, y en las zonas del Caribe, México y Perú se encontraba el gozque, perro mudo de tamaño pequeño que servía como animal de compañía, alimento o sacrificio ritual. En cambio, el perro peninsular ladraba, era de estatura mediana o grande y pesaba más o menos 40 kilos, lo mismo que un indígena medio. Las razas que se introdujeron fueron: mastines, lebreles (galgos), alanos, podencos y sabuesos, debido a su fiereza y capacidad de agarre. De esta forma, el perro funcionó como aliado militar, animal de caza y defensa, y como guardián, cual cancerbero. La versatilidad de sus funciones durante la conquista logró que se distinguiera al igual que el caballo, estableciéndose como un elemento más de la dinámica del terror impuesta por el acero, la pólvora y los caballos (Piqueras, 2006). Los canes que servían en combates formaban parte de la hueste, estos iban cubiertos por escapulines de algodón y carlancas (collar ancho rodeado de puntas de hierro) para protegerse de mordeduras o heridas en el cuello. Prueba de ello es que los canes más destacados quedaron plasmados en las diversas crónicas de los conquistadores, como por ejemplo Becerrillo, Leoncico, Bruto, Amadís, Calisto o Turco (Piqueras, 2006; Bueno, 2011).

y ayuda en tareas domésticas como la caza –conejos principalmente–, el cuidado de la ganadería pequeña –ovejas, cabritos y cerdos– y como centinelas del hogar.

Por todo ello, la metáfora del mal y de la traición se encarna en el perro, el cual se materializa en el personaje de Emiliano Quintulén Carilao, comunero mapuche que forma parte de las Patrullas de Atención a las Comunidades Indígenas (PACI). Para ello, González Seguel, con base en el trabajo de Risor (2018), expone en voz en *off*, los objetivos de este cuerpo policial:

Su función es la de acercar a Carabineros de Chile a las poblaciones indígenas. Este particular trabajo de policía comunitaria con comunidades indígenas se enmarca en la continua profundización de la democracia en el país. A la vez, el énfasis en el desarrollo de los derechos humanos dentro de las fuerzas armadas y carabineros de Chile hace lugar en el contexto de mal llamado “conflicto mapuche” y opera al mismo tiempo que el Estado chileno ha optado por usar la ley antiterrorista contra activistas mapuche que han “infringido la ley”. Ley 18.314 aprobada por la Junta Militar de Gobierno promulgada por el dictador Augusto Pinochet Ugarte y hoy aplicada desproporcionada e injustamente por los gobiernos “democráticos” a comunidades mapuche en resistencia. (González, 2019, p. 44)

Así, a lo largo del texto dramático podemos evidenciar la alusión a lo que es un *trewa*. Al inicio de la obra, Cecilia y *Papay* (abuela) Rosa dan cuenta de ello:

CECILIA: La cosa está difícil lamngen, ellos son perros del Estado, son fieles y por eso los cuidan. El otro día vi en las noticias cómo se apelotonan como caballos desbocaos, no miran a nadie, si ahora ya no solo son las comunidades mapuche las que están siendo reprimidas, estos perros andan repartidos por todo el país... ¡Andan detonaos, drogados! ¡Si parece que estuvieran enfermos de la cabeza!

PAPAY ROSA: Ellos son mandaos mijita... Ese es su trabajo, no les queda de otra. Si también tienen que comer.

(González, 2019, p. 25)

El texto de Cecilia instala el malestar de un segmento de la población mapuche en las comunidades rurales que mira con malos ojos el accionar despiadado de los PACI, y, por otro lado, el texto de la *Papay* Rosa justifica el actuar de estos mismos en base a un tema de supervivencia. La relevancia del tema económico lo refuerza el personaje de Marcela, esposa de Emiliano:

MARCELA: Hay veces que yo pienso y claro, una puede estar de acuerdo en que los tipos son aprovechadores y todo, pero eso no significa que uno tenga que estar viviendo aislada, sin luz y en la miseria. Además, hay harta gente

que le falta la plata y casi todos los hombres que viven por aquí están trabajando pa' la empresa. Yo creo que ha traído varios beneficios.

RUBÉN: ¿De qué beneficios me habla lamngen? ¡Si aquí tenemos luz!

MARCELA: ¿Y la posta? Dijeron que iban a poner un centro pal adulto mayor, pa' los viejitos, arreglos pal camino, para los puentes.

RUBÉN: Pero esos son regalos envenenados pues ñaña, puras mentiras, puras promesas. Sabe que en la instalación de esa empresa hay miles de irregularidades, no tienen derechos de aguas, ofrecieron \$450.000 mensuales. ¿Usted sabe cuánto van a ganar ellos? Si en este país es el único país en el mundo donde el agua es un bien transable y uno puede comprar un río y dejar a la gente sin agua si quiere. Esa es una empresa asesina, tienen dividida a la comunidad, aquí no sólo ha muerto la Macarena, lamngen, también don René Jaramillo y el peñi Augusto Catrimilla.

MARCELA: Yo no le estoy hablando de eso, usted no me está entendiendo... Yo les estoy hablando de las necesidades de la gente, si no ¿cómo se explica que todos los hombres están trabajando para esa empresa? Aquí harta falta que hace la plata, así que hartos beneficios ha traído.

RUBÉN: ¿A usted le parece un beneficio que mis hijos hayan quedado sin su mamá?

MARCELA: ¡Es que yo no le estoy hablando de eso! Usted no me entiende, porque usted viene de Santiago, oiga. Si allá \$450 mil pesos mensuales son ná, pero aquí ¡harta falta que hace la plata!

ANGÉLICA: Sí, pero no todo es plata lamngen, también se puede sobrevivir de otras maneras... como antes...

CECILIA: ¿Usted es mapuche o no ñaña? ¡Es mapuche o no!

MARCELA: ¡Sí soy mapuche, claro que soy mapuche!

(González, 2019, pp. 37-38).

En esta línea, la discusión por la necesidad económica cumple una doble funcionalidad. Por un lado, conflictuar y desromantizar la forma de vida de las comunidades mapuches, empobrecidas en su mayoría, y, por otro lado, tensionar una visión tradicional de lo que es ser o no ser mapuche en el *wallmapu*, a partir de la irrupción de las empresas extractivistas en las zonas rurales.

Pero la mayor complejidad económica la expondrá Emiliano, quien por ser un integrante de las PACI se autorreconoce como un traidor, como un animal fiel y sumiso del Estado de Chile y el empresariado, como un perro, como un *trewa*. En otras palabras,

evidencia que el animal aludido sirve para proyectar una imagen vil y despreciable de la conducta humana, de un segmento de la población mapuche, en este caso.

EMILIANO: ¡Yo estuve ese día... cuando le dispararon al Brandon, vi como mi sargento apretó el gatillo y le disparó... vi cuando los perros lamían la sangre de su hijo!, yo estuve aquí cuando encontraron a la lamngen Macarena... vi cómo a nadie le importaba el llanto de sus hijos... vi cómo manipularon la cuerda... vi cómo los pacos se burlaban de usted y de la muertita... Yo estuve aquí y me quedé callado... sé que soy un *trewa*, un perro de los jefes, de los empresarios, un *trewa* del Estado de Chile. Yo pensé que trabajando pa las PACI iba a estar todo más tranquilo, pero no. Igual nos mandan a reprimir a las comunidades, a sacarle la chucha a esas weonas de pañuelo verde, a dispararle a la gente en los ojos, pero ¿qué le voy a hacer? Es mi pega. Es mi pega y no puedo decir que no. (González P., 2019, pp. 46-47)

El último texto, interpretado por la actriz Paula Zúñiga, es el monólogo del *Am* ('alma/espíritu') de Macarena Valdés, quien refuerza la metáfora del *trewa* mediante un recuento de la violencia colonialista y la violencia del Estado chileno:

Esos *trewa* vinieron por el oro, luego por nuestros bosques y ahora vienen por el agua, son inteligentes, se camuflan entre la niebla, contratan sicarios y provocan muertes... una de ellas fue la mía, por defender el agua, que es un derecho humano.

Mi muerte es por los campos, para que broten nuevamente, mi muerte es por los manke que están dejando su nido, mi muerte es por los *nürrü* que han abandonado sus madrigueras, por los *pangues* que huyen atemorizados ante la amenaza constante, por todos aquellos y aquellas que han salido a las calles gritando mi nombre. Mi muerte es por no saber que todo esto había pasado antes, en este pedazo de tierra donde todo se ha vuelto polvo, si hoy todo se derrumba, todo arde, los mares están contaminados, los animales se secan en las calles porque les han puesto precio a nuestras aguas, a nuestros ríos, hemos masticado a tal punto la violencia que nos acostumbramos a vivir con ella, ¿cuánta sangre más será derramada? ¿Cuántas miradas más se perderán en el horizonte por exigir un poco de dignidad?

¿Es que acaso estamos en guerra?, me pregunto... ¡¿Estamos en guerra?!

Soy Yudy Macarena Valdés Muñoz, asesinada por defender la vida, asesinada por los pactos de silencio de nuestro país, frente a los ojos de mi hijo de un año ocho meses, único testigo de mi muerte.

¡Molfün! ¡Molfün!¹¹ (González, 2019, pp. 48-50)

Así, la imagen del *trewa* viene a afirmar la función de los perros de la conquista hispánica, que ahora sería la conquista del Estado-nación chilena y la intronización

11 *Molfün* significa "sangre", en *mapudungun*.

sión de las transnacionales en tierras ancestrales, sagradas, del pueblo mapuche. *Trewas* que mantienen la violencia colonial, estatal, empresarial y extractivista.

Reflexiones finales

El trabajo escénico de Kimvn Teatro logra cautivar al espectador contemporáneo por su capacidad de teatralizar la memoria colectiva mapuche, a nivel macro y micropolítico, asumiendo el conflicto de la diáspora mapuche. Así, su poética teatral dialoga con lo ancestral y lo moderno del ser mapuche, abordando temáticas como identidad, territorio, comunidad, dicotomía campo-ciudad, violencia colonial/estatal/empresarial, racismo, autodeterminación, resistencia, género y protección de la *ñuque mapu* ('madre tierra'), desde la mirada de los mapuches de hormigón (Aniñir, 2005).

En *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*, podemos dar cuenta de una estética de la memoria, del archivo (documentos, textos) y del repertorio gestual (relatos, cantos, danzas, rogativas), que se funden con el conflicto económico, territorial y la violencia militar que han sacudido durante décadas a las comunidades mapuches en el *wallmapu*, bajo el amparo del Estado-nación chileno. De esta forma, en *Trewa*, González Seguel expone el impacto de empresas extractivistas nacionales e internacionales en los territorios ancestrales mapuches y la violencia militar del Estado. Por ello, coloca en discusión la muerte de Macarena Valdés Muñoz, el dolor de la familia de Brandon Huentecol, la impunidad de sus agresores, y la labor policial que cumplen las Patrullas de Atención a las Comunidades Indígenas (PACI). Así, la muerte de "La Negra" nos hace recordar la muerte "accidental" de Nicolasa Quintremán (que tuvo lugar en Ralco en 2013), mujer pehuenche que luchó por proteger la *ñuque mapu* en el Alto Biobío y contra el desplazamiento de las comunidades que allí vivían. En esa línea, la búsqueda de la verdad por el deceso de Macarena Valdés viene a visibilizar la presencia femenina en la lucha territorial y medioambiental mapuche.

En otras palabras, en esta puesta en escena, Kimvn Teatro nos invita a reflexionar sobre el poder que ejerce el Estado-nación chileno en el territorio ancestral mapuche, en que la presencia militar de las PACI afirma el sesgo colonizador a través de la metáfora del perro (*trewa*), con su peor cara.

Referencias

- Álvarez, M. y Cañuqueo, L. (2018). Prácticas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal. *Revista Transas*. <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/9355>
- Aniñir, D. (2005). *Mapurbe venganza a raíz*. Odiokracia Autoediciones.
- Aniñir, D. (2014). *Guilitranalwe*. Quimantú.

- Aravena, A. (2001). La identidad mapuche-warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana. En *IV Congreso Chileno de Antropología* (pp. 285-297). Colegio de Antropólogos de Chile A. G.
- Arreche, A. (2008). Teatro mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? *Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 2(1). <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible>
- Arreche, A. (2009). Teatro Mapuche: Acercamiento a una Teatralidad Subyugada. *Revista Afuera Estudios de Crítica Cultural*, 4(7).
- Barros, M. J. (2009). La(s) identidad(es) mapuche(s) desde la ciudad global en *Mapurbe venganza a raíz de David Aníñir*. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 29-46.
- Bueno, A. (2011) Los perros de la Conquista de América. Historia e iconografía. *Chronica Nova*, 37, 177-204.
- Chenard, A. (2006). *La identidad mapuche en el medio urbano*. Meli Wixan Mapu.
- Cortés, I. y Pastén, I. (2021). La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: Malen de Ricardo Curaqueo y Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición de Paula González. *Latin American Theatre Review*, 54(2), 71-95.
- Chihuailaf, E. (1995). *De sueños azules y contrasueños*. Universitaria.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. LOM.
- Diccionario Mapuche. (2021). Ministerio de Desarrollo Social. Unidad de Coordinación de Asuntos Indígenas (UCAI).
- Faúndez, R. (2017). Confusión tierra asfalto: análisis del sujeto lírico de Mapurbe: venganza a raíz de David Aníñir. En R. Folger y J. E. Guitiérrez (Eds.), *La mirada del otro en la literatura hispánica* (pp. 273-288). Lit Verlag.
- Fundación Futuro (2017). Censo 2017. http://www.fundacionfuturo.cl/wp-content/themes/fund_futuro_theme/img/pdf/stgo-mapuches.pdf
- González, E. (2018). Biografía KIMVN Teatro. En *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental, Kimvn marry xipan* (pp. 17-23). Pehuen.
- González, P. (2018). *Dramaturgias de la resistencia. Teatro documental, Kimvn marry xipan*. Pehuen.
- González, P. (2019). *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición*. Inédito.
- Henríquez, P. y Ostría, M. (2021) Ñi pu tremen. Mis antepasados de Paula González Seguel: repertorio de prácticas escénicas y diferencia cultural. *Literatura y Lingüística*, 43, 129-147. <http://doi.org/10.29344/0717621x.43.2670>

- Imilan, W. (2014). *Experiencia warriache: espacios, performances e identidades mapuche en Santiago*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Kimvn Teatro (2021). Festival Feyentun. <https://kimvnteatro.cl/festival-feyentun/>
- Kropff, L. (2003) Teatro mapuche: arte, ritual, identidad y política. *ILHA. Revista de Antropología*, 5(2), 115-134.
- Lienlaf, L. (1989). *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Universitaria.
- Marimán, P. (2002). Recuperar lo propio será siempre fecundo. En C. Morales (Ed.), *Territorialidad Mapuche en el Siglo XX* (pp. 51-120). Instituto de Estudios Indígenas, Temuco.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalén, J. y Levil, R. (2006). *¡...Escucha Winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. LOM.
- Montalba, R. y Carrasco, N. (2003). Modelo forestal chileno y conflicto indígena ¿ecologismo cultural mapuche? *Revista Ecología política*, 26, 63-77.
- Pereira, A. (2010). Teatralidad Mapuche Urbana (o Estética Mapunky): Tentativas teóricas sobre estrategias Performativas de Identidad Cultural. *Aisthesis*, 48, 247-277.
- Piqueras, R. (2006). Los perros de la guerra o el “canibalismo canino” en la conquista. *Boletín Americanista*, 56, 186-202.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. LOM.
- Risør, H. y Jacob, D. (2018). ‘Interculturalism as treason’: policing, securitization, and neoliberal state formation in Southern Chile, *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 13(3), 237-258. <https://doi.org/10.1080/17442222.2018.1510165>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Prácticas liminales: teatralidades y performatividades en contextos necropolíticos

Ileana Diéguez
Universidad Autónoma Metropolitana

Como han pensado otras mujeres, nuestra mirada está encarnada en un cuerpo, pero también en un contexto de vida.¹ Pensamos inevitablemente situadas en el lugar donde hemos trabajado y vivido. Abordar la encrucijada violencia, política y teatro, implica reconocer el modo en que las violencias han ido definiendo nuestros cuerpos y la vida de miles de personas. Pero implica también entender los procesos necropolíticos trazados desde espacios que deberían estar al servicio del cuidado de la vida y no contribuyendo, permitiendo o directamente produciendo circunstancias en las que se manipulan los derechos al antojo del Estado, donde se persigue y encarcela por expresar el disentimiento, por resistir y protestar. Es complejo hoy nombrar la palabra resistencia porque siempre está vinculada a nuestra propia vulnerabilidad y a los modelos en que nos posicionamos situadamente.

1 En referencia a las reflexiones de Donna Haraway, como a otras pensadoras de las epistemologías feministas afroamericanas y latinoamericanas.

La vulnerabilidad “entendida como una exposición deliberada ante el poder, es parte del mismo significado de la resistencia política como acto corporal” (Butler, 2018, p. 43). En el corpus reflexivo de Judith Butler (2018), siempre en diálogo con prácticas sociales realizadas por mujeres y que más allá del feminismo propone un pensamiento sobre formas de agencia en general, se plantea la vulnerabilidad “como algo que es usado a propósito o movilizado a modo de resistencia” (p. 50) para enfrentar o parar a las fuerzas policiales o militares, exponiendo el propio cuerpo a la violencia directa. Pero también se plantea la movilización desde la vulnerabilidad para “hacer valer la existencia”, reclamando el derecho al espacio público, a la protesta no-violenta y a la disidencia.

Desde las problemáticas que implican la vulnerabilidad y resistencia es importante pensar los estallidos sociales y las protestas que tienen lugar en esta parte del mundo donde vivimos. Entre los escenarios más recientes pueden nombrarse Chile y Colombia, pero poco o nada se suele recordar y tener en cuenta las protestas masivas que han tenido lugar en Venezuela, Cuba o Nicaragua. En todos los casos, la ciudadanía que demanda cambios y acciones concretas a favor de la vida digna ha tomado las calles y ha soportado desde la vulnerabilidad de sus cuerpos el precio de enfrentar al poder. Sabemos que ese precio implica decenas de personas violentadas, heridas, asesinadas, encarceladas y desaparecidas.

Si nos posicionamos por pensar y activar las políticas de cuestionamiento al poder, es imprescindible implicar a todo poder político que utiliza, doblega y reprime a buena parte de la sociedad. La política discurre siempre en el “entre” de las prácticas hegemónicas o contrahegemónicas, en su reproducción o en su deconstrucción. Precisamente por ello, me interesan las estrategias de desmontaje para visibilizar el uso de la fuerza por parte de cualquier poder.

Como han reflexionado otros autores, la política se articula desde el disenso, desde nuestra capacidad para coexistir, disputar y tolerar el espacio intersubjetivo y/o el espacio público. Hannah Arendt (1997) insistió en la pluralidad de expresiones, en la tolerancia a la diferencia y en la capacidad de convivencia que exige la vida política (p. 45). Ante estos puntos de vista no podemos sino preguntarnos por qué ejercer el derecho ciudadano a ocupar el espacio público y encarnar la pluralidad como habitantes de una polis deviene una cuestión de vida o muerte en la cual las fuerzas del Estado violan los derechos fundamentales de las personas. Sobre todo, cuando se trata de Estados con una histórica aceptación internacional que han prometido “radiantes futuros”. Deseo hablar de estos contradictorios espacios donde los patriarcados imperan y cooptan vidas.

Reiteradamente he utilizado la teatralidad y la performatividad como estrategias que me permiten abordar escenarios sociales y hacer visibles los dispositivos representacionales comprometidos por el poder al imponer formas de comportamiento e íconos de adoctrinamiento. La teatralidad y la performatividad como actos de mirada me han permitido visibilizar zonas de acción

descalificadas por situarse al margen de los esquemas de la política tradicional. La performatividad y la teatralidad conviven en situaciones de lucha y supervivencia, como en espacios de dominación.

En esta encrucijada me he situado, interesada en prácticas socioestéticas que toman los espacios públicos para exigir transformaciones en las condiciones de vida, pero también interesada en pensar el uso de dispositivos representacionales en contextos de extremas violencias para desplegar pedagogías del terror, utilizando el propio cuerpo en la producción de mensajes políticos. Las reflexiones de Elsa Blair y María Victoria Uribe, abordando las escenificaciones de las violencias en Colombia, así como el pensamiento de Achile Mbembe sobre necropoder y necropolítica, me permitieron pensar las escenificaciones de la muerte violenta en el contexto mexicano como acontecimientos de representación y producción de un necroteatro, particularmente en el período de la llamada guerra del Estado contra los cárteles.

Desde las experiencias de habitar, trabajar y escribir en contextos tomados por las violencias, he podido observar y dar cuenta de las transformaciones de los regímenes de visibilidad que han tenido lugar en México. Mis reflexiones destacan dos dimensiones: por un lado, la dimensión espectacular que implican los cuerpos expuestos en espacios públicos; y por otro lado el excesivo uso de la desaparición forzada como política de exterminio, pero ejercida desde mi punto de vista como práctica siniestra y fantasmal, cuya materialidad toma forma en las fosas clandestinas donde son mal enterrados fragmentos corporales. El territorio donde trabajamos y vivimos está minado de fosas –más de cuatro mil fosas clandestinas en quince años y casi cien mil desaparecidos: no es exagerado decir que vivimos sobre un cementerio clandestino. Desde las transformaciones de estos escenarios donde vivo, y desde las urgencias que nos interpelan, me he concentrado en reflexionar las performatividades de la falta que generan las desapariciones forzadas; las *communitas* de búsqueda activadas por las familias que organizadas por cuenta propia procuran a sus seres queridos forzosamente desaparecidos; y los cuerpos liminales que se configuran en esos procesos de búsqueda.

Desde la teatralidad y la performatividad he activado una mirada que busca centrarse en escenarios donde persiste la vida, pero donde también se aniquila. Desde ese “entre” en el que se superponen prácticas, actores y escenarios diversos, concibo el acto de mirada como estrategia liminal y situada en las problemáticas que comprometen nuestras vidas. Me interesa la textura política de la liminalidad, su carácter no estructural capaz de poner en crisis los sistemas y jerarquías sociales, capaz también de desautomatizar las prácticas del campo artístico como de la representación política.

En estos años en los que el control social ha sido favorecido por las políticas de encierro y distanciamiento, nos hemos adentrado en sistemas de vigilancia biopolítica a la vez que hemos constatado la predominancia de la necropolítica

conceptualizada por Achille Mbembe. No es solo a través de la guerra que puede proliferar el derecho a matar, sino también direccionando “la política como un trabajo de muerte” (Mbembe, 2011, p. 21) para generar zonas de no derecho a la vida digna. En estas zonas se aproximan las políticas radicales de regímenes totalitarios y las laxas políticas neoliberales. La soberanía necropolítica decide quién tiene valor, y quién no, quién es prescindible y “desechable”, qué cuerpos importan (Diéguez, 2020a, p. 3). A los límites impuestos por esta última pandemia se han sumado las diversas pandemias sociales y económicas que durante décadas acotan la vida en esta parte del mundo. En este último año, en nombre de la salud se ha recrudecido el control y la represión de la vida pública como de cualquier actividad cívica y política.

Es urgente condenar la represión hacia quienes exponen sus cuerpos –o su palabra oral o escrita– para exigir el derecho a vidas dignas en cualquier territorio del mundo. Son numerosos los espacios dedicados a reflexionar las protestas sociales y a condenar el uso de la fuerza contra los manifestantes, pero poco o casi nada se dice del uso de la fuerza estatal en países como Cuba, Nicaragua, Venezuela, para reprimir a la sociedad civil que ha salido a las calles reclamando la transformación de las condiciones de vida y que por ello ha sido encarcelada, condenada mediante juicios sumarios a años de privación de libertad. Hacia estas estrategias de representación y control totalitario dirijo mi mirada, siempre anclada en ese limen donde la fuerza del poder da lugar a la fuerza de la potencia: la rabia por los excesos del poder despierta la potencia que habita en los cuerpos. El exceso y el desconcierto son terrenos fértiles para que los deseos devengan conjuros colectivos. Los dispositivos representacionales también se activan performativamente por esa otra parte de una sociedad que asume el riesgo de disentir, interpelando los patriarcados ejercidos desde cualquier alineación ideológica.

A partir de la noción de *teatrocracia*, Nikolai Evreinov definió las representaciones perdurables del poder. También Georges Balandier (1994) entendió la teatralidad como un dispositivo que amplifica las retóricas estatales, y desde esa comprensión planteó que es a través de ella que el poder político obtiene la subordinación (p. 23). Para Balandier la maquinaria totalitarista del poder deviene un escenario organizado pedagógicamente para garantizar la sumisión. Destaca en este escenario el uso retórico de los cuerpos y las palabras para sancionar la transgresión de los códigos. El poder afirma su energía totalitaria a través de medios espectaculares, tal como expuso Balandier (1994): “Este último aspecto es el más dramático, no únicamente porque activa la violencia de las instituciones, sino también porque sanciona públicamente la transgresión de las prohibiciones que la sociedad y sus poderes han declarado inviolables” (p. 23). La performatividad punitiva capaz de someter mediante el terror hace parte importante de las formas pedagógicas del Estado. Hablo de un terror difuso, líquido, como ha enunciado Bauman. Pero también como lo reflexionó Michael Taussig (1993) al considerarlo no sólo un estado fisiológico, sino también un estado social en los que crecen

espacios de muerte (pp. 26-27) al amparo de las políticas de excepción y la suspensión del estado de derecho.

Las teatralidades del Estado transitan entre las formas persuasivas y la disposición disciplinar extrema, sobre todo cuando los discursos de enemistad blindan los escenarios. En esas circunstancias, todos deben colaborar bajo la amenaza terrorista y la posibilidad de convertirse en un “traidor a la patria”. Mientras el gobierno trabaja para mantener la seguridad, el país depende de los ojos y oídos de los ciudadanos en alerta que deberán patrullar las fronteras barriales para detectar a los sospechosos. La función policial de la ciudadanía es justificada en nombre del amor a la comunidad y la defensa del bien común. He citado palabras de George Bush en su Discurso al Congreso Nacional en 2002 a propósito de los acontecimientos de 11 de septiembre, proponiendo a la ciudadanía una especie de Guardia Vecinal (citado en Ahmed, 2015, p. 129), una versión libre de lo que cuatro décadas antes se desarrolló en Cuba con los Comités de Defensa de la Revolución, figura bajo la cual el amigo o vecino deviene enemigo o “contrarrevolucionario” en potencia. Bajo este dispositivo panóptico, los afectos barriales son determinados por las “economías del miedo” y la sospecha. Desde este dispositivo, la teatralidad totalitaria incorpora zonas de vigilancia sociopolítica donde cualquiera deviene enemigo. Y a esos enemigos hay que despojarles, hurtarles cuanto sea necesario:

se convence al casero para que te suspenda la renta y te eche a la calle, te decomisan obras de arte y objetos personales, te multan, te roban o confiscan tus medios de comunicación (teléfonos y, cuando hay, tabletas o computadoras), te cortan la electricidad y el internet, te organizan actos de repudio en el barrio, te ponen policías a vigilar el lugar donde vives para impedir que salgas a la calle, te interrogan, te golpean supuestos civiles que son militares camuflados, te detienen, te desnudan, te humillan, te desaparecen temporalmente o te incomunican por días sin que ningún familiar pueda saber dónde ni cómo te encuentras, te juzgan mediante procesos sumarios sin derecho a defensa, te convierten en su prisionero/a. Hay muchas maneras de matar, no necesariamente como muerte física, sino sobre todo como muerte social, política, hasta reducirte a lo que los señores del poder llaman “marginales”, “mercenarios”. Dar la muerte es intentar reducir al otro a ser un/a “ilegal” en su propio país, un/a sin derechos (Diéguez, 2021a).

Muy brevemente me he referido al trágico escenario cubano, tan convenientemente invisibilizado por una buena parte de la izquierda internacional. Como he expresado, la violencia política “ha sido ampliamente visibilizada en zonas de Latinoamérica, pero en torno a la violencia y las violaciones a la vida que tienen lugar en Cuba hay un silencio cómplice” (Diéguez, 2023, p. 62).

Hace poco más de diez años, una reconocida investigadora y socióloga argentina interpeló a la izquierda latinoamericana respecto a la manera en que se ha congelado a Cuba en un arcaico deseo. Claudia Hilb (2010), en su libro *Silencio*,

Cuba, se preguntaba si lo que se defiende en la isla es lo que se quiso imaginar hace ya más de cincuenta años y que “muy pronto demostró que no sería” (p. 127). Se ha construido un discurso mítico en torno a Cuba que bien podría explicarse desde el modelo arcaico sugerido por Foucault (2005a) al referirse a grupos de rapsodas entrenados en el arte de la recitación de un conocimiento que era protegido, defendido y conservado a la manera de un secreto y que a la vez está vinculado a formas doctrinales que tienden a la difusión y a “la puesta en común de un solo y mismo conjunto de discursos” donde “la única condición requerida es el reconocimiento de las mismas verdades y la aceptación de una cierta regla” (p. 43), y donde los sujetos hablantes pueden ser sometidos a “reglas de exclusión” cuando son formulados otros enunciados inadmisibles. Pese al profundo y documentado análisis que Hilb desarrolla en su estudio sobre la construcción social, económica y política en Cuba, argumentando la insostenibilidad del credo mantenido por la izquierda hace más de medio centenar de años, el libro ha sido recibido con cautela por esa misma izquierda que aplica reglas de exclusión al pensamiento crítico (Diéguez, 2021a).

Pero es también imprescindible decir que, ante la performatividad del control totalitario en Cuba, emergieron las performatividades contestarias de mujeres y hombres que interpelan las retóricas patriarcales de un sistema representacional esencialmente masculino. Bajo las siglas del MSI y el 27N, se expresan dos momentos de esta performatividad contestataria. El Movimiento San Isidro (MSI) es un colectivo de activismo ciudadano, arte y solidaridad comunitaria. Nació a finales del 2018 en el barrio habanero San Isidro y estuvo integrado por activistas y artistas independientes que se opusieron al decreto 349, a través del cual se regula la vida cultural y artística en el país y se obstaculiza el trabajo independiente (Diéguez, 2021b). Bajo el acrónimo 27N, se reconoce el plantón realizado por más de trescientos jóvenes ante el Ministerio de Cultura al día siguiente del allanamiento de la casa de Luis Manuel Otero, sede del MSI, y del violento desalojo de las personas que se encontraban en huelga de hambre por la detención arbitraria del músico Denis Solís.

Si las protestas populares y absolutamente espontáneas que se desplegaron en distintas poblaciones de Cuba el 11 de julio pueden pensarse como paradigma de la performatividad contestataria, fueron también el punto más crítico de la gramática represiva del Estado contra la población civil. En Cuba, la protesta pacífica no solo no es permitida, como recientemente ha confirmado el Estado con la prohibición de la marcha cívica reprogramada para el 15 de noviembre, sino que la protesta cívica es violentamente reprimida, usando toda la fuerza de los aparatos militares y judiciales, forzando la interpretación de cláusulas constitucionales que resultan abiertamente violadas. Al menos 1291 personas fueron detenidas y encarceladas en Cuba por manifestarse,² entre ellas hay más de veinte

2 De acuerdo con la información aportada por Cubalex, organización no gubernamental de acción social sin fines de lucro, integrada por defensoras y defensores de derechos humanos que brinda

adolescentes menores de edad, entre 15 y 18 años,³ que permanecen en prisión. Varios detenidos han sido enjuiciados con peticiones de hasta 15 años de cárcel (Cubalex, 22 de noviembre de 2021).

En estos escenarios, las prácticas convocantes del arte han jugado un papel esencial para generar gestos y acciones que, de manera persistente, le recuerdan al poder la potencia de la producción estética y artística para expresar la disidencia y el reclamo social. Las lecturas de poesía –Susurro poético– en la casa de Luis Manuel Otero, las convocatorias de lecturas poéticas ante estaciones policiales, incluyendo Villa Marista, y ante la sede del Ministerio de Cultura el siguiente 27 de enero fueron formas de activación de un movimiento pacífico en el espacio público, ante el cual el poder ha respondido deteniendo a manifestantes, sobre todo mujeres, que eran regresadas a sus casas en los autos patrulleros, como forma de desacreditación ante sus familiares y vecinos. Las mujeres han sido el blanco de amenazas, vigilancias sostenidas, prisión domiciliaria, desalojos, agresiones sexuales, robos de sus herramientas de trabajo, como formas expresivas del uso del poder contra ellas por parte de un Estado machista y patriarcal.

Producir música y expresar los deseos populares en forma de poemas y canciones, o imaginar la puesta en práctica de intervenciones visuales que circularon en Latinoamérica incluso bajo dictaduras militares,⁴ en Cuba ha implicado el encarcelamiento de distintos creadores, reactivando la figura del “preso de conciencia”, que es también el preso político. No se les detiene por lo que hicieron, sino por lo que pudieran imaginar o desear hacer, tal es el caso del artista gráfico Hamlet Labastida, encarcelado durante más de tres meses bajo la acusación de “incitación a delinquir” y finalmente desterrado. Ni siquiera se trataba de una declaración pública, sino de la información obtenida por la Seguridad del Estado al violar un mensaje privado donde Labastida proponía “diseñar cuños con los acrónimos MSI y 27N” para que pudieran ser estampados en billetes en circulación. Desde los últimos años de la década del ochenta, varios artistas cubanos desarrollaron piezas en torno a la moneda. La idea de Labastida nunca fue realizada, pero a partir de la popularidad alcanzada por la pieza musical “Patria y vida”, de creación colectiva,

“asistencia y asesoría legal gratuita a personas víctimas de violaciones de derechos humanos y grupos en situación de vulnerabilidad en Cuba”, tal como manifiesta su página web (<https://cubalex.org/>). En este link, puede consultarse el listado de detenidos y desaparecidos en Cuba a partir del 11 de julio de 2021, de los cuales varios ya fueron juzgados bajo procesos arbitrarios con juicios sumarios, excarcelados y bajo arresto domiciliario (Cubalex, julio-octubre de 2021).

3 Desde su cuenta de Twitter, la UNICEF en Latinoamérica expresó: “UNICEF está preocupado por los presuntos casos de detenciones de niños y niñas reportados en Cuba. Hacemos un llamado a las autoridades cubanas para que proporcionen información adicional verificada sobre niños y niñas presuntamente en esta situación” (UNICEF Latin America, 19 de noviembre de 2021).

4 Me refiero a *Inserções em circuito ideológico 2*, de Cildo Meirelles, interviniendo en 1975 billetes emitidos por el Estado brasileño con la frase “Quem matou Herzog”, a propósito de la muerte no esclarecida o asesinato del periodista Vladimir Herzog.

los billetes en circulación comenzaron a ser marcados de manera artesanal y anónima. En solidaridad con los hechos, el artista argentino Hugo Vidal hizo circular un billete cubano intervenido a favor de los presos políticos y poéticos (Figura 1 y 2). Vidal es un reconocido luchador por los derechos humanos en su país, su obra gráfica es un recordatorio de los traumas producidos por las dictaduras militares y la supervivencia de los necropoderes, incluso en la posdictadura, como se hizo evidente con la desaparición de Julio López.

Figuras 1 y 2. Intervenciones sobre papel moneda. Hugo Vidal, 2018/2021.



Fuente: Hugo Vidal

La violencia desplegada sobre el cuerpo de los y las artistas alcanza definitivamente a sus obras. A pesar del despliegue de la teatralidad panóptica y de la instalación de cámaras de vigilancia ante los domicilios de los llamados disidentes, burlar y parodiar los dispositivos de control ha sido parte del desafío cotidiano para seguir viviendo. El 10 de febrero de este año –2021–, Luis Manuel Otero hizo pública su decisión de “transformar la violencia en arte”, dibujando la cámara que le vigilaba frente a su casa (Diéguez, 2022a). Convertir la violencia en un disparador poético evoca prácticas realizadas en los años ochenta y noventa cuando el obstáculo devino elemento creativo, tal como lo conceptualizó el Teatro del Obstáculo en La Habana. Procurando desmontar el dispositivo de control instalado frente a su vivienda, Luis Manuel realizó una serie de dibujos, anotaciones poéticas e intervenciones performativas. La serie “Naturaleza Muerta. Convirtiendo la violencia en Arte” puede considerarse un proceso de meditación a través del dibujo que apuntaba a una desafiante domesticación del objeto a partir de un vínculo paródico (Diéguez, 2022a). Los trazos de tinta cobraron un tono más perturbador durante su reclusión en el Hospital Calixto García, donde permaneció aislado y

vigilado por policías de la Seguridad del Estado: los dibujos de esos días son un testimonio de la tortura psicológica a la que fue sometido y de las capas de violencia que habitan la arquitectónica totalitarista (Figura 3).

Figura 3. De la serie *Naturaleza muerta. Convirtiendo la violencia en arte*.
Tinta sobre papel, 14 x 21 cm, 2021.



Fuente: Publicado en Instagram por la curadora Claudia Genlui
[@claudiagenlui], 24 de septiembre de 2021.

Sabemos que el arte de castigar se expresa mediante dispositivos representacionales, como ha reflexionado Michel Foucault (2005, p. 108). Como parte de este sistema se desarrolla “una tecnología de los poderes sutiles, eficaces y económicos” (Foucault, 2005, p. 106) a través de la cual perpetuar la soberanía sobre los cuerpos. Cuando el castigo opera como “una economía de los derechos suspendidos” pone en juego “la sustitución de la semiótica punitiva por una nueva política del cuerpo” (Foucault, 2005, pp. 18 y 107). A través del “teatro de los castigos” se establece una relación sensible que busca afectar la percepción. Sobre los cuerpos, se producen intervenciones en ocasiones sutiles que son parte de un sistema representacional dirigido a enfocar la alerta y a distribuir dosificadamente el miedo. Una política del miedo implica un sistema de representaciones

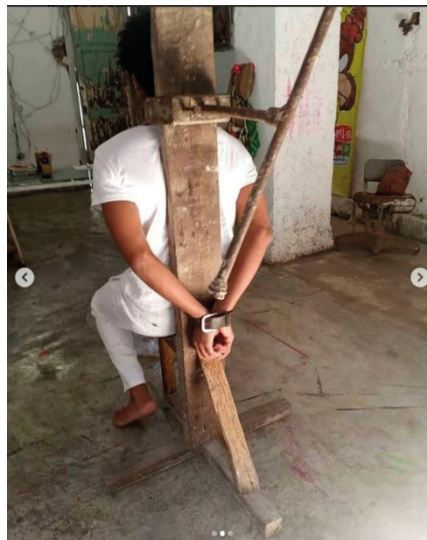
y un conjunto de performatividades, dirigidas a producir temor social bajo la creencia de que todo está bajo control (Diéguez, 2023, p. 61).

El teórico Iuri Lotman, impulsor de la Escuela de Tartu en Estonia, estudió la semiótica del miedo como parte de sus investigaciones en torno a la semiótica de la cultura. La cuestión del miedo plantea problemas no tan solo psicológicos, sino también semióticos (Lotman, 2008, p. 11). Cuando se sufre el miedo se puede observar una situación de peligro considerada así por aquella parte de la sociedad que califica a la otra. Pero esa otra parte identificada como el “objeto del miedo” debe ser una minoría a la que se le puede dar caza. Al menos este es el constructo bajo el cual Lotman planteó sus reflexiones situadas en los contextos europeos marcados por un estallido del miedo o una “cultura del miedo”, especialmente desde la segunda mitad del siglo XV hasta principios del XVII. El objeto del miedo es un constructo con ciertas características: además de considerarse como una minoría organizada, es también extraño e impropio porque representa a “las fuerzas del mal”. Se reconoce entre esas fuerzas una comunidad conformada por hechiceras, brujas y “aquellos que en otras situaciones culturales son atribuidos a comunidades nocivas desde el punto de vista político” (Lotman, 2008, pp. 19-20). A estas comunidades peligrosas para el resto de la sociedad, se les debe extirpar sin diferenciar entre sospecha, acusación y condena (Lotman, 2008, p. 27). No se necesitan procesos legales, basta dejar caer sobre ellas todo el peso de un consenso moral erigido como ley. Me interesa este relato semiótico para pensar ciertas lógicas totalitarias con las que actúan las fuerzas del Estado (Diéguez, 2023, 61-62).

Pero también sabemos que todo exceso de fuerza directa o sutil genera determinada potencia, despierta otro tipo de fuerza deseante, otras estrategias performativas que toman los cuerpos. La energía activada por los dispositivos de control produce una violencia acumulativa. Desafiando el ojo totalitario, el artista cubano construyó un garrote vil sobre el cual dispuso su cuerpo en un acto de resistencia y extrema vulnerabilidad. Fue una manera de corporizar el asedio que estaba viviendo, y para denunciarlo permaneció sentado sobre el garrote durante cinco días y ocho horas en cada jornada, desafiando a las autoridades a que consumaran la ejecución públicamente. Como comunicó Luis Manuel en su cuenta de Instagram: “Esta obra es el resultado de una serie de videos donde denunciamos la manera arbitraria en la cual son acusados los activistas y opositores en Cuba” (16 de abril de 2016), y forma parte de la serie *Causa N.º 1 de 2019*. Si bien fue una *performance*, fue sobre todo un gesto desesperado en su apuesta por una vida digna. Y fue también un acto de obstinación, de persistencia. Considero importante decir que para el filósofo francés Frédéric Lordon (2017), la obstinación es una estrategia de afección que ya ha sido utilizada por el activismo (p. 79). El garrote es una máquina de matar que data del medioevo. Fue introducida en América para producir castigos ejemplares ante las insurrecciones. Este objeto carga una memoria

que expone su uso desde el poder soberano: alguien tiene el poder de decidir la vida de otro. Legalmente estuvo vigente en España desde 1820 hasta 1978, cuando se aprobó la nueva Constitución. Los últimos ejecutados por este método fueron durante la dictadura de Franco, en 1974, para ejecutar al anarquista Salvador Puig Antich del Movimiento Ibérico de Liberación, y al preso común Heinz Chez (Amiguet, La Vanguardia, 1 de marzo de 2019).

Figuras 4 y 5. *Garrote Vil*, performance de Luis Manuel Otero Alcántara.



Fuente: publicado en Instagram por el artista [[@luismanuel.oteroalcantara](#)], 16 de abril de 2021.

En la acción realizada por Luis Manuel, el aparato hace parte de la representación del castigo, aparentemente autoinfligido, pero explícitamente resultado de una extrema presión policial (figuras 4 y 5). El cuerpo del artista atado a la máquina de matar generó una imagen perturbadora: contra los discursos justicieros y redentores propagados por el Estado, la imagen de un hombre joven y negro nos traslada a un momento donde los cuerpos negros esclavizados no importaban, como tampoco importan ahora los cuerpos y las vidas de cualquier disidente en Cuba.

Cuando expreso la idea de que más que una *performance*, es un gesto, apelo a la condición liminal que la atraviesa:

La liminalidad se constituye como situación vital, necesaria y asumida. Es la configuración de un modo radical de estar en la vida a través del arte o de cualquier otro tipo de práctica. Y ese modo de estar implica un posicionamiento inevitable, necesario, en el cual nos conectamos con otras fuerzas vitales, afectivas, para rehabilitar nuestra existencia y nuestro lugar en el mundo. Realizada como una acción desde el arte o desde “el plus diferencial” propio del sistema artístico y los artistas, configura un momento en que el gesto por la vida toma una forma estética que es también una agencia. Por el umbral en que se posiciona, por la agonía entre la vida y la muerte, es una acción liminal: un llamado desesperado a defender la vida, pero de manera que pueda ser dignamente vivible. Es una acción por la vida al tiempo que implica una señal sobre la elección de morir antes de mal vivir (Diéguez, 2023, p. 60).

Es una acción manifiesta como acto ético y como forma estética de ese acto. Pese a la sustracción del objeto, al robo y daño a varias de sus obras que produjeron una cadena de acontecimientos, desde la huelga de hambre al encarcelamiento hospitalario, hasta su actual condición de prisionero sin juicio ni causa legal en la cárcel de máxima seguridad de Guanajay por haber participado en las manifestaciones del 11 de julio, el gesto est/ético y urgente de Luis Manuel Otero está inscripto en nuestras memorias y hace parte de otras inscripciones corporales desesperadas encarnadas por artistas y ciudadanos en este continente. Pienso en la acción del *performer* Lukas Avendaño, sosteniendo sobre su pecho la foto de su hermano Bruno Alonso Avendaño, desaparecido desde el 10 de mayo del 2018 en Tehuantepec, Oaxaca. *Buscando a Bruno*, como la tituló, fue iniciada como una acción de visibilización, denuncia y reclamo en el Consulado de México en Barcelona (junio de 2018), donde Lukas Avendaño se presentó portando la vestimenta de las mujeres del itismo de Tehuantepec, que es también su región y su cultura, para reclamar la dilación de las autoridades mexicanas ante la desaparición de su hermano y lograr una denuncia y visibilidad internacional (figura 6). La acción se desarrolló en dos tiempos, el primero como intervención y reclamo. El segundo tiempo tuvo lugar en las afueras del Consulado, haciendo visible en el espacio público la denuncia por la desaparición forzada de su hermano Bruno y la acción performativa como forma de búsqueda e invitando al gesto solidario y de acompañamiento (Diéguez, 2020b).

A partir de ese momento, Lukas desafió el tiempo y el silencio con que se sellan los pactos patriarcales de los necropoderes.

Figura 6. *Buscando a Bruno*, acción de Lukas Avendaño, junio 2018, Barcelona.



Fuente: Fotografía de @Car Agui

Tanto Lukas como Luis Manuel doblegaron el cuerpo como si lo ofrecieran sacrificialmente para alcanzar un fin. Desafiaron el tiempo y la visibilidad acotada para quienes socialmente encarnan prácticas de marginación: en el caso de Luis Manuel, un hombre negro del popular barrio San Isidro tan vilipendiado desde las esferas del poder a partir de la ganada visibilidad contestataria. En el caso de Lukas, un cuerpo indígena que, desde la muxeidad,⁵ asume su disidencia desde la diferencia cultural, interpelando las hegemonías nacionalistas y heteronormativas. Sujetos y cuerpos retando a los poderes que creen tener el control sobre nuestras vidas y cuerpos. Ambos poetas utilizaron estrategias est/éticas, midieron la potencia de una imagen que afecta, del *ars affectandi*, haciendo uso de sus derechos cívicos. Lukas Avendaño atravesó puertas de embajadas, museos y fiscalías para buscar a su hermano a quien finalmente encontró y enterró en diciembre del 2020, no por bondad de los necropoderes ni del cuestionado sistema judicial mexicano, sino por la acción sostenida por él, sus familiares y los colectivos de búsqueda. En Cuba, Luis Manuel fue impedido de manifestarse o de producir un arte contestatario, incluso en su propia casa y barrio, fue agredido, detenido y sus obras fueron dañadas y usurpadas por autoridades del Estado. Está preso y absolutamente incomunicado desde julio (2021) en la cárcel de máxima seguridad de Guanajay, al oeste

5 “La muxeidad no se puede catalogar, decir que muxe es igual a puto, mampo (homosexual en algunas regiones) o queer. La muxeidad debe existir en la medida en que haya un universo social, cultural, natural y simbólico que la sostenga. Puedo ser muxe en mi localidad, pero fuera soy puto, entonces se pierde la connotación” (Avendaño, 27 de marzo de 2017).

de La Habana, y su cuerpo ha soportado tres huelgas de hambre. Tanto en los cuerpos como en las obras de las y los artistas, se inscriben los relatos de la teatralidad totalitaria y las prácticas de una performatividad punitiva que busca exhibirlos como estandartes ejemplarizantes.

Ambas acciones subvierten las escenas y jerarquías del arte, su sitio consagrado y socialmente reconocido para instalarse como prácticas liminales y como gestos. El gesto no puede ser reducido a la forma, sino que pertenece a una dimensión ética y política, como ha propuesto Giorgio Agamben (2001, p. 53). Como en el lenguaje, el ser se expone en los gestos. Un gesto implica un acto, una performatividad que interpela las expectativas del comportamiento (Agamben, 2001, p. 76). Esta es la liminalidad que transforma acontecimientos del orden de lo estético en acciones necesarias para nuestra propia vida (Diéguez, 2014).

Pienso que nuestra responsabilidad con la defensa de la vida y la condena a las violencias implica considerar nuestra responsabilidad como personas que, más allá de supuestos saberes “especializados”, tenemos una práctica de alcance público. Las reflexiones de Mijaíl Bajtín en torno a la teoría del acto como figura esencial de una filosofía de la vida lo llevaron a analizar las distintas acciones que en carácter de “especialista” o incluso como “representante” de un grupo, de una tarea, de una institución, etcétera, asumen las personas. La separación entre esos dos planos de la acción –la especializada o representativa, separada de la responsabilidad ética– fue lo que lo llevó a afirmar: “la crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (Bajtín, 1997, p. 61).

A propósito de estas reflexiones, retomo brevemente los planteamientos de Bauman y Donskis (2015) en torno a la adiaforización del comportamiento, como “la capacidad de no reaccionar o de reaccionar como si algo les ocurriera no a personas, sino a objetos físicos, a cosas o a no humanos” (p. 53). La adiaforización está ligada a la “ceguera o insensibilidad moral”, a la ausencia de compromiso o insensibilidad ante los problemas de las personas, como insisten Bauman y Donskis. Esta salida del ámbito de la esfera de implicaciones éticas fue pensada por Bauman como pretendida inmunidad al dolor. La ausencia de dolor o la incapacidad para sentirlo está también asociada a un estado de enfermedad ante la que es difícil una curación (Diéguez, 2018, p. 47). Como dijo Bauman (2015): “El dolor moral es despojado de su saludable papel de advertencia, alerta y agente activador” (p. 27).

Entonces, me pregunto cómo podemos contribuir al desmontaje de una adiaforización o insensibilidad político/moral, implicándonos en el desmontaje de la teatralidad del poder y sus políticas del miedo, en el desmontaje de la performatividad del silencio ejercida por quienes callan amparados en justificaciones “políticamente correctas”. Cómo no ser parte de esta escena representacional de un teatro de Estado si en nuestros comportamientos y silencios

expandimos la teatralidad del poder y sus tecnologías del castigo. Castigamos callando, diseminando una performatividad del silencio que inevitablemente alcanza y expone a sus animadores (Diéguez, 2022b, p. 89). En qué medida somos espectadore/as pasivos de estas teatralidades del poder o somos *performers* de ese silencio cómplice.

Referencias

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política* (Trad. de A. Gimeno Cuspinera). Pre-Textos.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Amiguet, T. (1 de marzo de 2019). Salvador Puig Antich, ejecutado por garrote vil. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20181005/452180147151/puig-antich-enigmas-de-un-caso-sin-resolver.html>
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* (Trad. de R. Sala Carbó). Paidós.
- Avendaño, L. (27 de marzo de 2017). La cultura mariposa de Lukas Avendaño en Oaxaca. *Yaconic*. <https://www.yaconic.com/lukas-avendano-mariposa/>
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos/ Universidad de Puerto Rico.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.
- Bauman, Z. y Donskis, L. (2015). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Paidós.
- Butler, J. (2018). *Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y la repetición*. Paradiso.
- Cubalex (22 de noviembre de 2021). Bajo militarización, procesan a manifestantes del 11J en Artemisa. *Cubalex*. <https://cubalex.org/2021/11/22/bajo-militarizacion-procesan-a-manifestantes-del-11j-en-artemisa/>
- Cubalex (julio-octubre de 2021). Listado de detenidos y desaparecidos Cuba Julio de 2021. Documento Público. *Cubalex*. <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1-38omFpJdDiKTSBoUOg19tv2nJxtNRS3-2HfVUUwtSw/edit#gid=1670367981>
- Diéguez, I. (2014) *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

- Diéguez, I. (2018). Interpelar a escuridão. Olhar, escavar, exumar... En A. Carreira y S. Baumgartel (Coord.), *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea* (pp. 35-55). Gramma.
- Diéguez, I. (2020a). Saberes pandémicos para intentar imaginar lo que vendrá. *Revista Conceição | Conception*, 9, 1-7. <https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8663703>
- Diéguez, I. (2020b). Corps liminaux. Sur la disparition/apparition et la recherche du disparu. *Incertains Regards, Cahiers Dramaturgiques*, 10, 27-40.
- Diéguez, I. (29 de julio de 2021a). La performatividad de la izquierda neocolonial. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/la-performartividad-de-la-izquierda-neocolonial/>
- Diéguez, I. (28 de julio de 2021b). Cuba. La crepitación de los cuerpos y la elocuente performatividad del silencio. ZonaDocs. <https://www.zonadocs.mx/2021/07/28/cuba-la-crepitacion-de-los-cuerpos-y-la-elocuente-performatividad-del-silencio/>
- Diéguez, I. (30 de mayo 2022a). Luis Manuel Otero Alcántara: la práctica artística en la Cuba totalitaria. Rialta. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/luis-manuel-otero-alcantara-la-practica-artistica-en-la-cuba-totalitaria/>
- Diéguez, I. (septiembre, 2022b). Violencias, performatividades y afectos. *Revista de la Universidad de México*, 84-89. <https://www.revistadel-auniversidad.mx/articles/4951f6ac-32da-42d1-b093-5ae807ed59df/violencias-performatividades-y-afectos>
- Diéguez, I. (2023). Acerca del necropoder, las performatividades subversivas y la infelicidad en Cuba. *AULA Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 69(1), 55-68. <https://doi.org/10.33413/aulahcs.2023.69i1.232>
- Evreinov, N (1936). *El teatro de la vida*. Ercilla.
- Foucault, M. (2005 [1976]). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005a). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Genlui, C. (24 de septiembre de 2021) [@claudiagenlui]. <https://www.instagram.com/p/CUIkfxZvRUG/>
- Hilb, C. (2010). *Silencio, Cuba. La izquierda democrática frente al régimen de la Revolución cubana*. Edhasa.
- Lordon, F. (2017). *Los afectos de la política*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lotman, I. (2008). Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente*, 329, 5-33.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (Ed. y trad. E. Falomir Archambault). Melusina.

Otero Alcántara, L. M. (16 de abril de 2021) [@luismanuel.oteroalcantara]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CNu-LXYBub9/>

Taussig, M. (1993). *Xamanismo, colonialismo e o homen selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura*. Paz e Terra.

UNICEF Latin America (19 de noviembre de 2021) [@uniceflac]. Twitter de UNICEF Latin America. Twitter. https://twitter.com/uniceflac/status/1461790800371765248?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1461790800371765248%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=https%3A%2F%2Fd-32346652143764172865.ampproject.net%2F2111060251009%2Fframe.htmlhtml

6402. El *poder* de nombrar: inmunidad, impunidad y memoria en el teatro colombiano¹

Sandra María Ortega
Universidad Francisco José de Caldas

El 24 de noviembre del 2021 se conmemoraron cinco años de la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, las mayores fuerzas guerrilleras y más antiguas en Colombia, y tres años de la Comisión de la Verdad, una entidad del Estado que busca el esclarecimiento de la verdad del conflicto armado interno en Colombia. La Comisión de la Verdad lideró, fomentó y patrocinó una serie de encuentros, charlas, exposiciones y eventos artísticos (figura 1) que buscaron visibilizar el arduo trabajo en busca de una palabra tan esquiva en este país, “verdad”, y en un contexto tan complicado como el del “posacuerdo”. Esto lo confirma el hecho de que, desde la firma de los Acuerdos de Paz, han muerto asesinados 1270 líderes sociales y defensores de Derechos Humanos (DD. HH.) y 299 firmantes del acuerdo de paz y, tan solo, entre enero de 2020 y noviembre de 2021, se han registrado 179 masacres (Indepaz, 2021). Por una parte, es importante señalar el esfuerzo y trabajo incansable que está realizando la Comisión de la Verdad, no solo en las indagaciones

1 Este capítulo se deriva del proyecto de investigación “La imagen animal como construcción del cuerpo enemigo: imaginarios del miedo”, institucionalizado y apoyado por el Centro de Investigación y Desarrollo Científico CIDC de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

referentes al conflicto sino también en su apuesta por el arte como reparador del tejido social, y, por otra, es imposible voltear el rostro para no ver el panorama inmunitario que está sufriendo Colombia con la muerte de líderes sociales, defensores de derechos humanos y excombatientes firmantes del acuerdo; la calaca que aparece insistentemente en las obras de teatro creadas para la conmemoración es la misma que sigue paseándose rampante y sin juzgamiento por todos los rincones del país para aumentar la catástrofe de esta guerra que parece no tener fin.

Figura 1. Encuentro “memoria al viento”, Barrancabermeja, Colombia, 2021.



Fuente: Fotografía de la Comisión de la Verdad.

6402 es solo una de tantas cifras, pero es quizá una de las más dolorosas, es la cifra de los civiles (particularmente jóvenes) asesinados por las Fuerzas Militares colombianas para hacerlos pasar por combatientes y así aumentar las cifras de resultados de bajas al enemigo, un fenómeno que utilizó el eufemismo de “falso positivo” para evitar hablar de la masacre y el crimen de Estado de una manera directa. Esta “falsedad” en su resultado “positivo” respecto a las muertes al enemigo no fue más que una representación para el Ejército, una teatralización de la masacre y una puesta en escena del horror para los demás colombianos. 5733 es otra cifra que pasma, el número del genocidio cometido contra el partido político Unión Patriótica (UP),² cuatro es otra cifra que pareciera insignificante

2 Una nueva investigación eleva el número de víctimas a 8300 “de las cuales 5733 fueron personas desaparecidas o asesinadas y el resto víctimas de otras formas de violencia, como tortura, abuso sexual y exilio” (Comisión de la Verdad, 2022).

ante las demás y, sin embargo, es trascendental para el país: en solo cuatro años fueron asesinados cuatro candidatos presidenciales, Jaime Pardo Leal (1987), de la UP, Luis Carlos Galán (1989), del Partido Liberal, Bernardo Jaramillo Ossa (1990) y Carlos Pizarro (1990), de la Alianza Democrática M-19, candidatos que proponían cambios y reformas al gobierno fueron nominados como enemigos y asesinados, “extraña concepción de lo que es una democracia” (Calvo, 2008, p. 7). Y uno es otra cifra, una que para el caso que voy a nombrar significa único e irreparable; el caso del asesinato del humorista y periodista Jaime Garzón, quien, con sus desenfadados personajes, su talento y pensamiento crítico y audaz, encantó a su audiencia que veía en aquellos personajes el reflejo de la sociedad colombiana y la situación política del país. Un magnicidio que nos duele hasta el día de hoy, ya que, como lo tituló el periódico *El Tiempo*: “Nos mataron la risa, ¿Ahora qué?”.

Esta muestra significativa de lo que es la muerte política en el país nos deja ver que en él está actuando un pensamiento inmunitario que ve al contradictor o al crítico como una amenaza a exterminar, un cuerpo sobre el cual se debe aplicar la máxima violencia para conservar el *statu quo*. Un factor significativo para entender la violencia política presente en el anterior panorama es: ¿de dónde viene esa violencia? Es decir, desde dónde se ejerce el poder, porque hay diferentes prácticas violentas, cada una con un fin y una naturaleza específica. Comprender el origen de la violencia política, quién tiene el poder para ejercerla, quién tiene el poder para nombrarla como tal, es uno de los pilares sobre los cuales escribo este capítulo; para ello, acudo a la frase de Xavier Crettiez: “¡No cualquiera tiene el poder de nombrar!”. Esta nos dice que no cualquiera tiene el poder de nombrar al enemigo, de señalarlo, que para que exista una violencia debe ser nombrada, ya que esta es fruto de un contexto y de una lucha de poderes; quien nombra esa violencia, quien le pone el rótulo, es quien tiene el poder mayor. Por ejemplo, dice Crettiez (2009), “el Estado democrático no suele ser ‘violento’, y prefiere su ‘fuerza legítima’, mientras que a menudo califica como tales a sus opositores manifestantes” (p. 13); así, el Estado como fuerza mayor es quien tiene el poder de nombrar al enemigo, que para nuestro caso, o los casos a los cuales refiere este capítulo en relación a Colombia, es ese Estado o quienes lo representan, quienes han ido poniéndoles nombres, etiquetas, rótulos, a sus opositores para legitimar su poder y su fuerza contra ellos.

A través de la historia colombiana, hemos oído nombres, “motes o señalamientos” nacidos del seno del Estado, algunos de ellos: “chusma liberal” o “cachiporros” (gobierno conservador, años 1940), “bandidos” o “bandoleros” (presidencia del conservador Laureano Gómez Castro, 1950-1951), “guerrilleros” (gobiernos, años 1960 y 1970), “terroristas” y “narcoterroristas” (gobierno de Uribe Vélez, 2002-2010) y, últimamente, durante el estallido social del 2021, de “vándalos” (gobierno Duque, 2018-2022). Todos los anteriores nombres fueron pronunciados originalmente por el poder del Estado para nominar a aquellos considerados “enemigos”.

Es así que vamos a hablar precisamente de esa violencia política contra el hombre nominado como “enemigo” y contra la “comunidad”. Vamos a hablar de esas violencias de Estado, no porque desconozcamos las violencias que provienen de otros actores políticos, sino porque en Colombia, que lleva décadas en un conflicto interno que no cesa, sino que se transforma, abarcarlas todas, al mismo tiempo que abarcar la amplia producción teatral en el tema, sería una misión imposible.

Siguiendo a Xavier Crettiez, vamos a enmarcar la violencia política dentro de dos puntos importantes: uno es la ideología y el otro los blancos de la violencia. A partir de esta ecuación, vamos a considerar el fenómeno a la luz de un conjunto de obras que dan cuenta de la memoria del país o que atienden a la intención de “historización” para vincular acontecimientos sociales y políticos dentro de su dramaturgia como forma de resistencia contra el olvido. Tomando en cuenta lo anterior, este capítulo discutirá la ideología en la cual descansan los pensamientos inmunitarios que promueven el exterminio, la nominación de los blancos de la violencia, los mecanismos de impunidad y las apuestas teatrales por el rescate de las “memorias subterráneas” (Blair, 2011) del conflicto en contraposición a la memoria oficial empobrecida. Todo esto mediante una revisión de algunas obras teatrales que nos servirán de ejemplo, ellas son: *Proyecto P*, de Enrique Lozano (2008), *Lo imperdonable*, de Polymnia Teatro (2021), *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas (2014), *Ladrillo portante de celda circular*, de Liliana Hurtado (2019), *Antígona tribunal de mujeres*, de Carlos Satizábal (2014), *Salida al sol*, de Patricia Ariza (2021), y *Develaciones un canto a los cuatro vientos*, de Bernardo Rey, Iván Benavides y Nube Sandoval (2021).

El cultivo de la inmunización para el nacimiento de un eufemismo indigno

Es a mediados de los años sesenta que llega a Colombia y a toda Latinoamérica la Doctrina ideológica de la Seguridad Nacional (DSN), la cual se enraíza profundamente en las siguientes décadas y sirve de justificación a los actos más atroces supuestamente en “pro de un bien común”, mientras con su discurso y acciones acaba precisamente con lo “común”. Según Roberto Esposito (2018), pertenecer a la comunidad “quiere decir renunciar a su sustancia más preciosa, es decir, a su propia identidad individual, en un proceso de apertura progresiva al otro de sí” (p. 4). Con ello se renuncia también a la propiedad en favor del intercambio recíproco, se practica el donar sin interés de obtención de algo a cambio; allí está la raíz de lo “común”. Mientras que lo que promulga la DSN es lo contrario: el interés por la propiedad privada y el fin de lo común por el beneficio de lo propio. Otra bandera que se adjudica la DSN es el favor por la nación, cuando es precisamente la noción de “nación” la que estalla, se vuelve líquida, las fronteras nacionales se diluyen en pro de la globalización y la economía del libre mercado (Bauman, 2015).

Con esta doctrina llegan dos frases que se repiten hasta el cansancio para que queden arraigadas profundamente en el imaginario colectivo: “seguridad nacional” y “enemigo interno”. La primera crearía “un clima considerablemente mejorado para las inversiones privadas” (Chomsky, 1996, p. 3), abriendo la puerta a los mercados y dando vía libre a la excesiva *seguritización*, que permite elevar cualquier situación al nivel de problema de seguridad nacional, tendiendo al abuso de las restricciones y a la exclusión de la sociedad a los oponentes a la doctrina (Ramírez y Marín, 2015, p. 245); además de transformar la relación del individuo con la tierra y la comunidad para cambiarla por la del neocorporativismo, que privilegia relaciones de pequeños grupos o gremios con el Estado, favoreciéndolos directamente para que estos obtengan dividendos (Peña, 2006, p. 143). La segunda, el enemigo interno, definido como un “sujeto en permanente acción subversiva contra el sistema y sus valores, que en dependencia de la imagen que se le quiera explotar se puede denominar ‘bandolero’, ‘subversivo’, ‘guerrillero’ o ‘terrorista’” y del cual el Estado debe protegerse; pero este enemigo no se circunscribe al insurgente sino que será cualquiera que esté en contra de la doctrina o piense diferente; así la DSN asume “como ‘frentes de guerra’ todos los espacios de la vida nacional [... y] la ubicación y destrucción del enemigo no se vuelven los objetivos, sino el fin supremo del Estado. Todas las fuerzas y capacidades de la nación deben de movilizarse para ello” (Calvo, 2008, p. 105).

Según lo anterior, la DSN trae consigo un pensamiento “inmunitario”, que busca acabar con cualquiera que signifique una amenaza real o potencial a la doctrina misma o al Estado; a partir de su implementación, el país entra en un panorama de “inmunización social” que se va agravando con cada nuevo gobierno. “Inmunización social” (Esposito, 2018) entendida como la oposición comunidad/inmunidad que plantea que, mientras la comunidad o lo comunitario se caracteriza por donar sin propósito de recompensa, la inmunidad o inmunización lo que busca es el beneficio personal, individual y privado. La “inmunización social” propone crear mecanismos de defensa y ofensa contra la reconstitución de la comunidad, de la condición de lo “común”, y se ocupa de combatir cualquier amenaza que busque desestabilizar la sociedad establecida, que para el caso es la sociedad ideal de la DSN.

En Colombia, esta doctrina fue acogida prontamente por las élites económicas, los partidos tradicionales y los grandes caciques de la tierra, que vieron en esta la oportunidad de ampliar su poder, de manera que,

concurrieron activamente a moldear este esquema de poder, con la particularidad de armonizarlo con un régimen de la ocasión “democracia formal”. Así se fue dibujando una estructura estatal ideada y concebida para el ejercicio racional, calculado y sistemático de la violencia como forma de hacer política, con visos de legalidad y apariencia de un régimen de Estado de Derecho. (AAVV, 1992, p. 11)

La “seguridad nacional” se volvió en cada presidencia una necesidad suprema y cada una de ellas implementó un programa de gobierno en el que la seguridad estaba antes que cualquier otra necesidad; se compran armamentos cada vez más sofisticados y en cantidades absurdas, este es el caso de la presidencia de López Michelsen (1974-1978), en la que se compran 40.000 fusiles para combatir la guerrilla cuando esta última no contaba con más de mil hombres en ese entonces (Calvo, 2008, p. 117). Las Fuerzas Armadas concentran el poder con la anuencia de cada gobierno y con la excusa de combatir al enemigo interno se pone al pueblo en el centro del conflicto y se le involucra prácticamente de manera obligada.

En los años noventa, con la Apertura Económica, un programa de gobierno que se caracterizó por ser un plan de privatización y liberalización del mercado para generar capital, son los narcotraficantes y las familias de la oligarquía colombiana (permeadas ya por el tráfico de drogas) quienes, como poder económico, se llenan los bolsillos. Fue también a finales de los noventa que se instaló de lleno el pensamiento y sistema económico neoliberal. Apertura Económica y neoliberalismo causan una redistribución de la riqueza hacia arriba y una depredación de las propiedades del Estado, quiebran las industrias nacionales, se privatizan la mayor parte de las empresas y propiedades del Estado y los bancos, se da una precarización de los salarios y un fuerte incremento de los servicios básicos, que se privatizan también.

El pensamiento neoliberal que realza la idea de libertad de mercado y de la propiedad privada trajo consigo una violencia política “interesada” en abrir paso a través de la inmunización social, a la depredación, el acaparamiento de la tierra, los recursos naturales, el mercado y los bienes. Situación que creó, al mismo tiempo, una reacción social de inconformidad y un aumento en la lucha guerrillera, por lo que:

Los gobiernos implementaron diferentes planes y proyectos inmunitarios, entre ellos el Plan Colombia, lanzado por el presidente Pastrana (1998-2002), que permitió la intervención militar, política y económica de EE. UU. en el país. El plan aparentaba, al igual que en gobiernos anteriores, traer bienestar y estabilidad a través de la reactivación social y económica, la lucha contra el narcotráfico y el fin del conflicto armado. Sin embargo, en realidad fue un plan para militarizar al país, ya que el 85 % de los recursos estaba destinado al fortalecimiento del aparato bélico, es decir, el Plan Colombia fue un plan para la guerra. (Ortega Garzón, 2022, p. 118)

En los siguientes años, con el gobierno de Uribe Vélez, la DSN adquiere una visión *neocomunitarista* que defiende su función de “policía del bienestar estatal-intervencionista y de una ‘corporación’ autoorganizada y comprometida con el principio de subsidiariedad” (Peña, 2006, p. 142); en esta visión *neocomunitarista* el sentido de comunidad se puede entender gracias a su lema: “lo bueno para nosotros, antes de lo justo para todos”, [lo que] nos muestra un interés personal, antes que utilidad pública, y la tensión entre un patriotismo particular y un

patriotismo constitucional” (p. 142); un sentido de comunidad contrario a la *communitas* de Esposito. Tanto el plan de desarrollo de este gobierno, llamado “Hacia un Estado comunitario”, con su principal bandera la “Seguridad Democrática”, como el militar denominado “Plan Patriota” fueron programas para favorecer los intereses personales, privados, de grandes corporaciones y multinacionales, permitiendo altas dosis de inmunización social contra los opositores a la DSN. La Seguridad Democrática de Uribe Vélez establece que:

No existe un conflicto armado en Colombia sino una “guerra contra el terrorismo. Todo el aparato estatal y la población deben estar al servicio del esfuerzo militar y político del Estado para derrotar a los terroristas y se debe otorgar los más amplios poderes a las Fuerzas Militares para vencer al “enemigo terrorista” [...] La política de seguridad democrática implica entonces el rediseño del Estado y una militarización de la sociedad. (Comisión Internacional de Juristas, 2005, p. 16)

Por lo que este plan, por una parte, se configuró como un mecanismo inmunitario biopolítico al poner en primer plano la palabra *guerra* y cambiarla por la de *conflicto* para acabar con los “grupos terroristas” –como se empezó a nombrar a los grupos guerrilleros en este gobierno– y, por otra, acabó con la posición de neutralidad de la población civil al implicarla en el “servicio” al Estado, arrojándola así al campo de batalla.

Existen en la dramaturgia colombiana un gran número de obras que acogen esta temática del exterminio como política. Quiero traer aquí un ejemplo: la obra *Proyecto P* de Enrique Lozano (2008). Esta utiliza la ficción vírica y la metáfora animal (un mundo *enraticado*) para hablar de ese nuevo orden de las cosas, de los pensamientos inmunitarios que se desarrollan en el país y del panorama de desolación y masacre que sobrevino. En esta obra vemos al ministro de Defensa totalmente comprometido con el exterminio de “los focos de incubación terrorista –como denominaba Guerra Lamprea a los cordones de miseria de las ciudades” (p. 201) para ello prepara y aplica el experimento secreto “Proyecto P”, lo que causa una epidemia, se esparce un virus que transforma los hombres en ratas. El enraticamiento de esta sociedad se plantea como resultado de un trabajo de décadas de experimentación del presidente X y su gobierno, veamos:

PRESIDENTE: Y bien, señoras y señores, veamos algo... (*Bajan las luces de escena y se enciende la pantalla*). En los últimos 30 años ustedes han sido testigos de mi apresurada carrera por controlar la plaga de roedores que nos amenaza. Son muchos los tóxicos que hemos desarrollado en estas tres décadas. [...] Estas investigaciones, agrupadas en torno al nombre de Proyecto P, han probado ser de una efectividad superior al 100 %. (*Pausa*) ¿Cómo es posible que exista una efectividad superior al 100 %? Bueno pues porque el tóxico no sólo elimina los animales infectados. La destrucción es tal que todo lo que entra en contacto con el cadáver termina con los mismos síntomas: hemorragia cerebral, pericárdica o torácica, sin signos previos. (Lozano, 2008, p. 189)

Uno de los aspectos que trata esta obra es precisamente la crítica al desarrollo del pensamiento inmunitario y con él al desarrollo tecnológico en pro del exterminio. Es posible interpretar este lenguaje metafórico como una crítica referida a la DSN y su desarrollo a través de las décadas y de los gobiernos de turno y, en especial, a la política de Seguridad Democrática de Uribe Vélez, que emprendió una guerra contra el terrorismo, concentrando el poder estatal en las Fuerzas Armadas y permitiendo alianzas paramilitares, especialmente con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), la mayor fuerza paramilitar en Colombia. El auge paramilitar en este gobierno, utilizado a modo de mecanismo inmunitario contra guerrilla, causó muchas más muertes civiles que insurgentes, el tóxico (paramilitarismo) esparcido, al igual que en la obra, “no solo eliminó a los animales infectados”.

Bajo este gobierno y su pensamiento dicotómico amigo-enemigo, en el que su líder tenía la consigna: “el que no está conmigo está contra mí”, el exterminio no solo alcanzó a la disidencia sino al ciudadano común y a todo aquel considerado revoltoso por reclamar sus derechos, de modo que se atacó sin distinción tanto al rebelde como al crítico o al insumiso. *Proyecto P* también nos da un ejemplo de esto:

ROSA: No sé ni me importa. Puedes morir como una rata por lo que a mí respecta, o gobernar como un rey. Lo único que te digo es que a los contradictores hay que eliminarlos. No estamos para chistes. [...] de ahora en adelante declaro una batalla sin cuartel. Contra todo aquello que se mueva, contra todo aquello que respire, contra todo aquello que pretenda imponerse sobre cualquier otra cosa por pequeña, diminuta o minúscula que sea, contra todo aquello que acepte pasivamente su destino, contra todo aquello que no lo haga, contra todo lo que... sea. Contra todo.” (Enrique Lozano, 2008, pp. 177-178)

La Seguridad Democrática y su Plan Patriota exigía un ejercicio constante de inmunización social para poder reprimir cualquier foco de insumisión o crítica a la doctrina, al mismo tiempo que para dar cuenta de la eficiencia del plan de guerra y del gobierno en curso, por lo que la exigencia de eficacia en número de bajas al enemigo a las Fuerzas Militares era alta. Este requerimiento atado al espíritu neoliberal, que busca la productividad en pro de la acumulación de la riqueza o de méritos que refuercen los lazos corporativistas, dio como resultado otro fenómeno: que oficiales y soldados recurrieran a ejecuciones extrajudiciales para ser reconocidos, ganar méritos o simplemente inflar el número de “insurgentes dados de baja” para demostrar la eficiencia en sus cargos ante sus superiores y gobernantes. Estas ejecuciones recibieron el nombre de “falsos positivos”, un eufemismo indigno, entendido así:

aquellos homicidios intencionales e ilegítimos llevados a cabo por agentes estatales, presentados y registrados por la fuerza pública como resultados positivos en el marco de operativos militares y operaciones policiales de control del orden público, haciendo pasar a dichas personas como si hubieran muerto en combate o enfrentamientos con la fuerza pública, o en otros

casos como si fueran miembros de organizaciones ilegales. [...] que fueron presentados falsamente como si hubieran muerto en combate, legalizando su muerte como un resultado exitoso de las operaciones militares. (Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario, 2015, p. 25)

Lo particular de estos crímenes de Estado es el arquetipo de las víctimas escogidas, por lo general “jóvenes que viven en las periferias, en paupérrimas condiciones, reclutados con esperanzas de trabajo y posteriormente asesinados en sitios lejanos de su lugar de origen. [...] se encontró que los jóvenes nunca fueron entrenados militarmente, solo asesinados inmediatamente llegaron al sitio; [...] Lo que más alertó a la Fiscalía General de la Nación fue el poco tiempo que existía entre desaparición y muerte” (Buitrago, 2021, p. 13). El caso más conocido y que ha recibido más atención en los medios es el de los jóvenes de Soacha (una población anexa a Bogotá), en especial por el alto número de asesinatos y porque las madres de los jóvenes han emprendido una lucha política contra el Estado para que este reconozca los crímenes, ellas ahora son reconocidas ampliamente como “Las Madres de Soacha”.

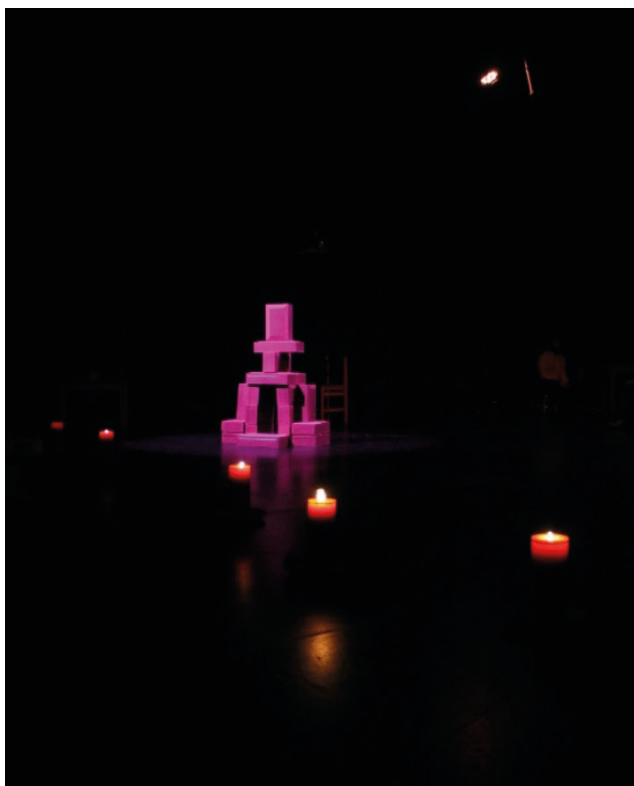
La nominación del enemigo y la teatralización de la masacre

La violencia política vivida en las últimas décadas en Colombia es el resultado de la lógica de la rotulación al enemigo de la DSN; la nominación del contradictor como la figura que encarna el peligro es una jugada política que utiliza la potencia del lenguaje para manchar moralmente al enemigo; así, este pasa a ser la representación del mal. Durante la época de la Seguridad Democrática esta lógica de bandos, buenos-malos, amigos-enemigos se convierte en el mecanismo que echa a andar la máquina de la muerte. Esta época se caracterizó, además, por la atomización del Estado en para Estados (Ortiz, 2006), gobernados en su mayoría por las AUC, que establecían “estados de excepción”³, donde ellos tenían el poder de nombrar al enemigo y exterminarlo. La elaboración de listas de ejecución fue uno de los mecanismos más conocidos de esa nominación al enemigo. Una obra que nos habla de este fenómeno es *Lo imperdonable*, de Polymnia Teatro (2021), bajo la dirección de Dubián Gallego. Se trata de una versión libre de la crónica de Hugo de Jesús Tamayo *Dos velorios* (2019) que testimonia sobre el caso de dos víctimas del conflicto armado desaparecidas y asesinadas, y cuyas familias sufrieron un largo periplo para recuperar los restos de sus familiares. Son precisamente estas últimas las que dan testimonio del horror de ser nombrado como enemigo e incluido en una lista sin saber la razón; veamos un texto que aparece en *off* en la escena, mientras los actores preguntan insistentemente “¿por qué... por qué?”:

3 En términos de Agamben (1998), estados donde la vida es reducida a una vida nuda, a la simple existencia, a mantener las funciones básicas para la supervivencia.

Sacó el cuaderno y lo puso sobre la mesa. Tenía ese cuaderno lleno de gente para matar, número de cédulas y dónde vivían. ¿Y es que usted no me va a sacar de esa lista? Yo ya hablé con usted”. Me dijo “no, a usted no le va a pasar nada, ya hablamos”. Yo le dije “no, ¿y si a usted lo matan? Viene otro comandante y quedo en la lista”. Y ese tipo me miraba así... ¿Sabe qué hizo? Quitó la hoja del cuaderno, como que dudaba [...] me dijo “haga con ella lo que quiera”. [...] Y en esa hoja había gente escrita del todo, con cédulas y todo, pa matar. Y yo no sé, seguí hablando con él, y fui rasgando la hoja y me la fui comiendo, me la fui comiendo... (Polymnia, 2021)

Figura 2. Lo imperdonable, Polymnia Teatro, 2021.



Fuente: fotografía de Claudia Ávila

Esta creación escénica representa el rito del duelo de miles de familias que han padecido la experiencia de la nominación de sus familiares y, por tanto, su muerte. En esta obra de carácter testimonial, los actores no encarnan personajes, sino que son agentes de las voces de las víctimas sobrevivientes, ellos tramitan la muerte y la memoria, cargando una y otra vez pequeños ataúdes que se acumulan en la escena como símbolo fúnebre de los “cuerpos rotos” (Ortega, 2020), recuperados de fosas comunes (figura 2). Sus voces son voces políticas que dan

cuenta de que los blancos de la violencia no solo fueron los guerrilleros o los de izquierda o sus simpatizantes, sino civiles que fueron nominados sin ninguna razón y “como en los demás países de América Latina, a esos ‘enemigos internos’ se les combatió con las mayores brutalidades imaginables” (Calvo, 2008, p. 115).

En todo Estado democrático existe una violencia “legítima”, “regulada”, que se desprende de las leyes y normas acordadas dentro de él y que es asunto de las fuerzas policiales. Sin embargo, junto a esta violencia, funcionan –casi cotidianamente– otras violencias que son de carácter ilegítimo y operan por razones “interesadas”. Para el caso del crimen de Estado llamado “falso positivo”, una de las razones de su aparición fue la utilidad al Estado en nombre de una eficacia en su lucha contra el terrorismo. Una de las obras de teatro colombiano que trata este tema es *Ladrillo portante de celda circular*, de Liliana Hurtado (2019), un monólogo que narra el largo trasegar de Mary, una madre que después de haber sido vejada y desplazada de su parcela, busca a sus hijos desaparecidos para encontrarlos luego dentro de las listas de bajas del Ejército:

Dizque por guerrilleros, dizque encontrados en la vereda San Pascual de Cañas Gordas, como a veinte horas del pueblo, dizque con otros diez muchachos más [...] Que tenían la cabeza llena de sueños. Pero no eran guerrilleros. Campesinos, campesinos jornaleros y nada más. (p. 154)

Esta obra da cuenta de que “la violencia ilegítima del Estado es planificada, siempre encubierta y directamente organizada por las autoridades” (Crettiez, 2009, p. 72): en ella se describen el engaño al que son sometidos los hijos de Mary, el acto criminal cometido, la impunidad y el abandono jurídico al que esta madre es sometida.

En primer lugar, Mary describe el engaño del que fueron víctimas sus hijos, quienes se fueron ilusionados con la promesa de trabajo y dinero: “Lo único que escuché clarito, fue el nombre de un teniente nuevo de la policía que había llegado hace poco al pueblo y que por medio de él era que le habían recomendado el trabajo” (Hurtado, 2019, p. 152). En segundo lugar, narra el acto criminal:

–Explanada a pleno rayo del sol:

Llegamos.
Abajo todo el mundo.
A trabajar se dijo.
A eso vinieron.
Juego de la puntería.
Cinco salen corriendo, monte abajo.
Cayeron por la cañada.
Por cada muerto dan cinco días de descanso.
Tres suplican.
Nenitas lloronas. [...]
Quedaron sin rostro.

Uriel se tapó su carita con el brazo.
Un tiro en el codo, dos en la manga, tres en la mano.
Cuatro en la frente.
Ancizar se arrodilla y en medio de la persignada.
Tiro de gracia.

(p. 157)

El engaño y los asesinatos descritos arriba no están lejos de la realidad y remiten a testimonios de soldados y oficiales ejecutores de “falsos positivos” y sumarios de juzgados penales. Fotos de cuerpos destrozados, de restos arrojados en fosas comunes, o de cadáveres vestidos con uniforme, en suma, imágenes del “cuerpo-cadáver que expone las huellas del dolor y el martirio” (Diéguez, 2012, p. 164), y que yace inerte en escenarios de guerra ficticios creados por los mismos soldados, hicieron parte de una teatralidad perturbadora presentada por los medios de comunicación. El testimonio de un militar del Batallón Contraaguerrilla 79 sobre el caso de Dabeiba, Antioquia, ejemplifica la planeación y el cuidado a la puesta en escena para que esta tuviera la suficiente “verdad escénica” para pasar por un hecho real; la observación meticulosa era necesaria, un buen guion, manejo de vestuario, utilería y maquillaje de escena; veamos:

Lo primero que vi, sin necesidad de quitarle la ropa, es que la habían embarrado desde un principio, [...] tenía dos botas del mismo pie puestas el muerto, entonces yo les dije, entonces qué hicieron, traer otra bota que coordinara y la ensuciaron antes de que llegara el médico y ponerle la bota, pero que fuera la derecha y la izquierda no que quedaran dos derechas. Error que tuvieron, le pusieron una camiseta que no tenía orificios, entonces lo hicieron mal porque no tenía orificio, ¿cómo se corregía eso? con el cigarrillo se trataba de simular el orificio de entrada y el orificio de salida del proyectil. (La W Radio, 2021)

Otra obra de teatro que nos habla de esta realidad absurda y macabra, la preocupación por la credibilidad de la escena ficticia, es *Donde se descomponen las colas de los burros*, de Carolina Vivas (2014), la cual trata el sufrimiento de una familia después de perder a su hijo víctima de un “falso positivo”. A la madre, tras darse cuenta de que son los representantes del poder quienes rotulan a su hijo como “guerrillero”, no le queda más que emprender la búsqueda del cuerpo para darle sepultura, mientras su hijo permanece en un limbo esperando a ser encontrado e interpellando al público por el destino que le ha tocado. En ella los personajes hablan de la simulación del combate y del requerimiento de “verosimilitud” para sus superiores:

OTRO: Se les iba yendo la mano.

UNO: ¿En qué?

OTRO: Es mejor no quemar tanta pólvora en gallinazos.

UNO: Combate es combate.

OTRO: No me haga reír.

UNO: Nos pidieron varios.

OTRO: Sí, pero no ancianos.

UNO: El viejo se atravesó.

OTRO: ¿Cuántos fueron?

UNO: Como catorce.

OTRO: ¿Con el viejo?

UNO: Sí.

OTRO: ¡Pobre pendejo!

(Vivas, 2014, p. 8)

Es clara en el anterior texto la simulación del combate para justificar la matanza y cómo estos personajes indeterminados, Uno y Otro, representan un ejército de muchos, que están al servicio de un comandante y un personaje de la élite en el poder. El cuerpo como “objeto de representación” en las puestas en escena de los “falsos positivos” también tiene otro registro que instala el relato de poder del Estado sobre el enemigo. El poder no solo radica en la nominación, sino en el poder soberano sobre la vida, una tanatopolítica (Mbembe, 2011) que expresa que unas vidas son menos valiosas que otras y, por tanto, pueden ser exterminadas, además del poder sobre el cuerpo-cadáver, el cual es expuesto, arrojado al espacio público y su imagen divulgada en los medios de comunicación para ser apreciado como trofeo de caza.

Toda esta orquestación del crimen tiene también su asiento en la violencia interesada y el carácter neoliberal de la política de la DSN y de la Seguridad Democrática, que empujó a las Fuerzas Armadas a la lógica de la productividad y los *rankings*. Dichas Fuerzas Armadas funcionaban (y lo hacen aún) como cualquier empresa, fijando un plan de acción y unas metas para cumplir en tiempos determinados, solo que, en este caso, las metas eran fijadas en número de bajas al enemigo y se proyectaba toda la logística para la producción de los

“falsos positivos”, incluyendo el “establecer el lugar donde seleccionarían el insumo: los cuerpos humanos” (Rojas, 2020, p. 177). El afán de producción y el interés por estar en los primeros puestos del *ranking* militar tenía que ver para los superiores con gozar de recompensas económicas, ascensos, comisiones en el exterior, honores y en el caso de los subalternos con recompensas, días de descanso, anotaciones positivas en su hoja de vida y condecoraciones (p. 178). Esta situación es expresada en la obra *Ladrillo portante de celda circular* cuando la madre dice: “Que ese teniente nuevo del pueblo ahora ascendió a mayor. Que yo no los traje al mundo para que me los maten y por eso ellos se ganen ascensos, recompensas y medallas. [...] Por cada muerto dan cinco días de descanso” (Hurtado, 2019, pp. 155 y 157).

El mar de la corrupción arroja sus aguas en el país de la infamia

Las representaciones de batallas ficticias presentadas como operaciones militares se convirtieron en instrumentos de manipulación del Estado para encausar el conflicto interno, posicionar a las Fuerzas Militares de Colombia (FF. MM.) y, crear no solo unos imaginarios de terror para coaccionar y aleccionar (Diéguez, 2012, p. 5), sino imaginarios de “paz futura”, ya que la guerra supuestamente se estaba ganando en razón al número de bajas. Otras formas de manipulación como apoyo a la “pacificación” en las zonas rurales fueron las estrategias de *marketing* de las FF. MM. en las que el Ministerio de Defensa colombiano invirtió grandes recursos (Fattal, 2019); en todos los medios se realizaron propagandas con alta carga emotiva para construir un imaginario del militar como héroe, por ejemplo, propagandas televisivas de militares que llegaban a poblaciones apartadas para auxiliar a familias desamparadas, o el famoso eslogan “los héroes en Colombia sí existen”, o incluso la orden a los soldados de hacer la señal del pulgar arriba a los viajeros en carretera para crear una imagen de amistad y cercanía, imágenes que pretendían producir afecciones positivas e implantar una imagen de heroicidad y simpatía con el fin de robar seguidores a la insurgencia y acallar voces sobre crímenes del Ejército que empezaban a salir a la luz.

La teatralidad utilizada por las Fuerzas Armadas pretendió tanto construir una imagen del poder heroico como modificar las relaciones de poder dadas en el espacio público, ya que este último de por sí es un espacio de representación (Sánchez y Belvis, 2015). Todo esto, mientras por otra parte se emprendían “operaciones” de difamación, encubrimiento y silenciamiento, en las cuales, por ejemplo, en palabras del presidente Uribe Vélez, los hijos de las Madres de Soacha “no fueron a coger café, iban con propósitos delincuenciales”, declaración que buscó proteger al Ejército Nacional y respaldar sus acciones y que, además, evidencia el pensamiento simplista sobre el enemigo, el cual es “digno de una aplicación de violencia de todo orden, simbólica, moral y física, pues *se lo merece*” (Martín-Baró en Rojas, 2020, p. 107).

Figura 3. Ladrillo portante de celda circular.
Dirección: Liliana Hurtado, 2019.



Fuente: fotografía de Luis Acebedo.

Este pensamiento del merecer el castigo impide la aplicación de la justicia y abandona a su suerte a la víctima. Esto lo vemos en *Ladrillo portante de celda circular*, en la que la madre que llega a la ciudad con la foto de sus hijos colgada al cuello, buscando ayuda de las autoridades para encontrarlos, se encuentra de frente con la acusación, la infamia, la impunidad y el abandono jurídico. Ella, la despojada, pasa a ser una sin nombre: “No tengo ningún papel. No alcancé a sacar nada. ¿Para qué quieren papeles, no les basta con que diga que yo soy yo? Valoración... Verificación... No entiendo de qué hablan...” (Hurtado, 2019, p. 147). Este personaje que carga su único bien material, un ladrillo (figura 3), como metáfora de su hogar, su vida pasada, sus recuerdos y signo de su desgracia, representa a todos aquellos hombres y mujeres invisibilizados a los ojos del Estado, aquellos que han perdido todo, incluso el número de identificación que certifica que existen, o a aquellos a quienes se les dilatan los procesos como forma de encubrimiento de acciones criminales. Esta última es la situación presentada por una de las Madres de Soacha en la obra *Antígonas Tribunal de mujeres*, de Carlos Satizábal (2014), quien dice: “me tienen de juzgado en juzgado, de papel en papel y aquí no ha pasado nada”; abandono jurídico, encubrimiento e impunidad se presentan como resultado de sus desesperadas búsquedas.

Otra situación de impunidad y ocultamiento nos la presenta *Corruptour ¡País de mierda! Caso Jaime Garzón*, de Verónica Ochoa (2017), una obra que, retomando la idea del checo Petr Sourek, quien creó los *tours* contra la corrupción en Praga, nos lleva a pasear en chiva⁴ mientras devela paso a paso la trama de corrupción detrás del asesinato del humorista y periodista Jaime Garzón, un crimen

4 La chiva es un vehículo de pasajeros que se utiliza principalmente en las zonas rurales colombianas, se destaca por su gran colorido y los nombres particulares con que son bautizadas; en las ciudades principales han pasado a ser buses turísticos llamados las “chivas rumberas” por su carácter festivo.

de Estado que aún hoy presenta muchas capas de impunidad. Verónica Ochoa (2017) expresa que su interés al crear la obra estaba en la necesidad de llamar las cosas por su nombre, “darles cara a los culpables y someterlos a exposición [...] una galería de la infamia, un *freak show*: estacionarnos frente a sus casas, sus búnkeres, sus edificios patrimoniales” (p. 9). Así, La Prepago (como se llama la chiva), nos lleva a visitar algunos de los edificios vinculados al crimen para descubrir a los autores materiales e intelectuales, entre ellos, el Cantón Norte, asiento de la Brigada 13 del Ejército Nacional y el DAS; por ejemplo, en la escena del Cantón Norte los personajes exponen el nivel de corrupción presente en las filas de la inteligencia militar y la culpabilidad del coronel retirado Jorge Eliécer Plazas; veamos las palabras de la Azafata B:

No puedo decir esto sin que se me ponga la piel de gallina: miembros de la satánica brigada 13 de inteligencia (*se da la bendición*), en cabeza de su director Jorge Eliécer Plazas estaban implicados en las medio güevonadas que me dispongo a citar: venta de armas a la guerrilla, venta de secuestrados a la guerrilla, participación en la masacre de Mapiripán, el magnicidio Álvaro Gómez Hurtado, el secuestro de la periodista Jineth Bedoya, el asesinato de los investigadores del CINEP Elsa Alvarado y Mario Calderón, el secuestro y posterior asesinato del industrial israelí Benjamín Khoudari y el secuestro del comerciante Wilson Martínez Quiroga. (p. 35)

Además de esto, nos expone la fórmula mágica para la impunidad que utiliza el aparato inmunitario y toda esta ideología detrás de los asesinatos, “la división del trabajo” o “la receta del huevo duro”: “este lo recogió, este lo cocinó, este lo peló, este le echó la sal y este gordito pícaro se lo comió” (p. 37). El funcionamiento de la fórmula radica en la implicación de tantos estamentos del Estado y personas como sea posible, de manera que para la ley sea improbable encontrar una conclusión, “porque son tantos los responsables que es imposible determinar quién fue” (Toro, 2016). Esta situación unida a las operaciones especiales del sector de inteligencia del Estado que buscaban impedir cualquier claridad para la justicia, por ejemplo, durante la Seguridad Democrática, la operación “Silencio”, que tenía el propósito de evitar que se conociera la verdad respecto a los “falsos positivos”, o la operación “Desprestigio”, que buscaba desacreditar todas las denuncias de las víctimas, las ONGs o los abogados (Rojas, 2020, p. 21). Silencio y calumnia han sido también parte de la fórmula mágica que nos presenta Verónica Ochoa, por eso también dentro de sus propósitos para la obra estaba limpiar la infamia lanzada sobre el nombre de Jaime Garzón, quien fue señalado de ser integrante de una guerrilla; llevarnos a hacer memoria recordando sus graciosos y audaces personajes, a reír para cerrar la herida aún abierta y obligarnos a pensar, a reflexionar sobre este horror vivido y el que seguimos viviendo, porque, parafraseando su texto, “no es lo mismo *falso positivo* que *pan con mantequilla* para que nos lo den todos los días y nos lo comamos enterito”.

Cantos al sol, la memoria, la verdad y la vida

Ante el siguiente grupo de obras, vale la pena preguntarse si existe algo más ruidoso que desenterrar una verdad. Si bien no podemos pensar que existe una única verdad, sino verdades, sí es importante señalar que lo que estas obras buscan recuperar son esas “memorias subterráneas” (Blair, 2011) que estuvieron sepultadas por las memorias oficiales o hegemónicas y que salen a la luz dejándonos con los ojos desorbitados. El ruido de esa verdad que nos estremece está presente en el alma de *Antígona tribunal de mujeres*, de Carlos Satizábal, una obra de carácter testimonial que conjuga el mito griego con la realidad, y en la que un grupo de mujeres denuncian cuatro crímenes de Estado, entre ellas: las Madres de Soacha, las sobrevivientes de los asesinatos que llevaron al exterminio del partido político Unión Patriótica (UP), quienes demandaron “al Estado colombiano ante las cortes internacionales por el genocidio político” (Satizábal, 2015, p. 252), las abogadas defensoras de Derechos Humanos que fueron víctimas de persecución por parte de la fuerza policial del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS)⁵ y líderes estudiantiles universitarias, víctimas de montajes judiciales; todas ellas se convierten en testigos presentes del horror de la guerra y expresión de una memoria traumática que necesita ser sacada a la luz. En ella aparece una nueva narrativa que reelabora el duelo y pone en presente la acción de un sujeto político que cuestiona al poder, las verdades oficiales y denuncia la violencia de Estado.

En la apertura de la obra aparecen las Antígonas ejecutando una danza y portando cada una un objeto-reliquia (figura 4), como recuerdo sensible de su ser querido, el cual muestran al público. Luego rompen el silencio para instalarnos en un tribunal ficticio (el público) ante el cual ellas vienen a “protestar, reclamar, denunciar, a exigir justicia” y esperan “que este país pueda llegar al día de nunca jamás” para que no se repitan las injusticias que les tocó vivir. Objetos-reliquias, como una camisa, un zapato, un oso de felpa, un muñeco, etcétera, sirven como detonantes narrativos para sus historias y elementos poéticos que permiten ver la huella de la parte por el todo, la búsqueda de una restitución simbólica de las vidas perdidas (Satizábal, 2015, p. 257).

5 El DAS era un organismo de seguridad del Estado encargado de realizar inteligencia y contrainteligencia. Este organismo fue cerrado en 2011 por comprobarse los malos manejos y las interceptaciones ilegales de llamadas durante el gobierno Uribe Vélez, escándalo conocido como las “chuza-DAS”.

Figura 4. *Antígonas tribunal de mujeres*. Tramaluna Teatro, 2014. Dirección: Carlos Satizábal.



Fotografía: fotografía de Guillermo Torres.

Otro elemento relevante que hace presentes a los muertos y aparece con insistencia para denunciar los crímenes es la fotografía; las fotos de personas asesinadas (un buen número de ellas líderes sociales y políticos reconocidos) como elementos memoriales aparecen proyectadas en los telones, abarcando el espacio de piso a techo; estas van cambiando constantemente y así los rostros se multiplican como testimonio del horror; esto mientras las Antígonas empiezan un conteo que pareciera interminable. Igualmente, en la escena del genocidio de la Unión Patriótica, mientras las mujeres piden “verdad y justicia y compromiso de no repetición” para sus 515 compañeros desaparecidos y 5528 asesinados, guindan sus fotos en una cuerda que atraviesa el escenario. Estas exposiciones fotográficas devienen en grito y rito fúnebre para el espectador: “los espectadores devenimos *performers* de un rito que sólo es posible en el espacio efímero que posibilita una práctica artística (Diéguez, 2013, p. 34). En esta obra canto, performatividad, presentación y representación se conjugan para resistir al olvido, a la infamia y a la violencia, a la vez que proponen una reconstrucción del tejido social y el re-existir de todas estas Antígonas, que, siendo testigos de estos crímenes, insisten, al igual que en el mito de Antígona, en la necesidad de sepultar a sus muertos, del duelo como rito reparador.

Junto a esta obra, podemos hacer referencia a otras dos de las tres que fueron estrenadas el pasado noviembre y diciembre como conmemoración de los cinco años de la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP, los tres años de la Comisión de la Verdad y los diez años del Instituto Distrital de la Artes, Idartes, estas son: *Salida al sol, camino a la paz*, de Patricia Ariza, y *Develaciones, un canto a los 4 vientos*, de Bernardo Rey, Nube Sandoval e Iván Benavides. Obras que buscan una tramitación del dolor y un duelo colectivo en torno a la verdad del conflicto armado colombiano. Estas obras basadas en lo testimonial y el ritual como

reparación simbólica cambian el lugar del espectador del simple contemplador extasiado a una implicación comprensiva y por supuesto emotiva, donde hay una pretensión de hacer visible el dolor, de incomodar, de indignar, para despertar, poder darse cuenta de todo lo que soportamos (Diéguez, 2013, p. 28). La implicación emotiva-comprensiva lo empuja a encontrar un sentido para sí, a complementar, a hacer parte del acontecimiento, del ritual, del duelo colectivo. Este teatro busca, como decía Rancière (2010), “producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción” (p. 20).

Salida al sol, camino a la paz es dirigida por Patricia Ariza (2021), la dramaturgia está tejida alrededor de textos de William Ospina, Piedad Bonnett, Carlos Satizábal y la misma Patricia Ariza. Es una puesta en escena polifónica en la que se suman diferentes lenguajes, danza, música, teatro, poesía, video, plástica y la cual conjuga múltiples voces, ya que en ella aparece lo testimonial en primera persona con víctimas de crímenes de Estado, entre ellas, dos Madres de Soacha. En esta, una narradora desplazada recorre diferentes pasajes que atañen a la memoria del país, hilando los diferentes cuadros o fragmentos, mientras la muerte aparece con alguna insistencia (figura 5). Esto nos plantea una metáfora sobre la búsqueda de la verdad en la que lo fragmentario va teniendo un sentido, se refiere a esa verdad fragmentada, rota, hecha girones, que necesita ser recuperada; también a lo caleidoscópico, lo diverso y lo múltiple, a todas estas verdades subterráneas que se dan cita para salir a la luz. A través del testimonio, la denuncia, el canto y la poesía, se busca como propósito implicar emotiva y comprensivamente al espectador, ya que, en palabras de Patricia Ariza, pretende “llegar al alma de la nación: el arte llega al universo de los afectos, las premoniciones, a la sensibilidad, terrenos a donde no llegan otras experiencias” (El Tiempo, 2021).

Figura 5. *Salida al sol, camino a la paz*.
Dirección: Patricia Ariza.



Fuente: fotografía del archivo de la Corporación Colombiana de Teatro.

Estas últimas palabras de Patricia Ariza se asemejan a las de Nube Sandoval, una de las tres personas que dirigen *Develaciones, un canto a los cuatro vientos*, quien expresa que el gran objetivo de esta obra era llegar al corazón y a las vísceras del público más que a la razón; por eso decidieron que el formato de este espectáculo fuera el de un poema visual y sonoro de corte épico, que conjugara en primer plano la música y la imagen, así en escena aparecen privilegiados los alabaos, los bullerengues, los cantos y las danzas afro e indígenas, el trabajo de danza Krump en Colombia, el videoarte y el teatro. Al fijar este objetivo, tuvieron que salir a las comunidades a encontrar esos talentos en las diferentes regiones del país, es así que trabajaron durante todo un año con: la Corporación Jóvenes Creadores del Chocó, la Fundación Saiyee'pia Wayuu, Krump Colombia, Sankofa Danza Afro, Semblanzas del río Guapi, Tambores de Cabildo y Tonada, para después llegar a un ensamble nacional junto a la Guardia Indígena nacional, Óscar González "Guache" (video artista), el Colectivo Mafapo (Madres de Falsos Positivos), la solista Lucía Pulido y los actores.

Esta obra presenta a los ojos del espectador la tragedia que ha vivido el país por el conflicto armado, con el propósito de encontrar una empatía frente al dolor vivido y sentido aún por las víctimas, pero también para reconocer la dignidad de los pueblos y las comunidades y su perseverancia en la búsqueda de una paz y un camino hacia la reconciliación (Comisión de la Verdad, 2021, p. 8). Las comunidades y grupos que representan los distintos territorios ponen en escena diferentes cuadros que presentan de manera metafórica la crueldad de la guerra; utilizando el lenguaje performático abordan temas tan fuertes como el desplazamiento (figura 6), el reclutamiento forzado, el arrasamiento de los recursos naturales, las masacres, en suma, las diferentes "temáticas o perspectivas que componen el prisma de verdades que la Comisión de la Verdad ha evidenciado a lo largo de su mandato" (p. 8).

Figura 6. *Develaciones: un canto a los cuatro vientos*.
Dirección: Iván Benavides, Bernardo Rey, Nube Sandoval.



Fuente: fotografía de Juan Diego Castillo.

Una de las escenas, “El Banquete”, refleja quizá una de las verdades más arraigadas en un sector de la sociedad y una de las grandes piedras en el zapato en el camino hacia la paz; la “verdad” de todos aquellos que, según Andrés Parra, actor que representa a El Patriarca, conforman “ese enorme trozo de país que todavía no entiende qué es lo que hay que reconciliar” (Comisión de la Verdad, 2022), aquellos que sentados en el poder no se inmutan ante la muerte y ven la guerra como un beneficio en pro de un ideal de nación en el que los ricos y poderosos cabalgan “a lomo de indio” sobre los pobres y desafortunados, como en la época de la colonización. Esto es lo que vemos en una imagen metafórica del país, representada por un gran banquete en el que los poderosos gobiernan, discuten, hacen alianzas y pactos de silencio, mientras el pueblo carga con el peso de todos los distinguidos comensales (figura 7) y El Patriarca hace un monólogo intenso para justificar la guerra y condenar la lucha de los jóvenes e inconformes, lo que nos remite principalmente al pasado estallido social del 2021:

¡Hemos vivido en guerra contra esa caterva de bandidos! ¡Sí, la guerra es puerca! ¡La guerra es nauseabunda! ¡La guerra incluso se sale de la jurisdicción de Dios! ¿No es así su reverencia?! ¡Pero si no la damos la perdemos! Si no echamos insecticida nos comen los insectos. Se llama “legítima defensa”. Se llama “proteger la propiedad privada”. [...] ¡Todos en esta mesa creemos en la caridad! ¡Faltaba más! Pero yo no quiero que confundan héroes con villanos. ¡Y mucho ojo, muchachos! ¡Mucho ojo! ¡No quiero que se les olvide que si ustedes hoy quieren cambiar este país! Es porque gracias a la guerra... ¡Hay país!⁶

Figura 7. *Develaciones: un canto a los cuatro vientos.*
Dirección: Iván Benavides, Bernardo Rey, Nube Sandoval.



Fuente: fotografía de Juan Diego Castillo.

6 El texto del Patriarca, escrito por Ricardo Silva no está publicado junto con el guion de la obra: lo facilitó amablemente el director Bernardo Rey para la investigación.

Figura 8. *Develaciones: un canto a los cuatro vientos.*
Dirección: Iván Benavides, Bernardo Rey, Nube Sandoval.



Fuente: fotografía de Juan Diego Castillo.

Sin embargo, más allá de estas temáticas que nos confrontan directamente con las problemáticas del conflicto armado y con los pensamientos inmunitarios presentes en el país, considero que los temas mayores de esta puesta en escena son la resiliencia, la resistencia y la re-existencia, ya que un buen número de las voces presentes en la obra han sido víctimas directas del conflicto y líderes culturales y sociales en sus territorios, y en la fuerza y energía de sus interpretaciones se veía la necesidad de expresarse, de dejar un mensaje, así lo expresa uno de los bailarines de Krump, quien opina que su participación se dio porque veía la necesidad de llevar un mensaje de resistencia a través de la danza (Comisión de la Verdad, 2022).

Esta necesidad también puede verse a través de las participaciones de las Madres de Soacha, la Guardia Indígena y las tejedoras de Mapuján. Las primeras, las madres que, con una acción metafórica en la que buscan y desentierran a sus hijos para sacarlos del olvido, nos conmueven a ser empáticos con su dolor y nos invitan a un duelo colectivo; la Guardia Indígena, símbolo de resistencia, que con su grito: “Fuerza, Fuerza”, pide al pueblo la unión para salvar “esta tierra herida, esta tierra nuestra”; y las tejedoras de Mapuján que a través del tejido “textimonian”⁷ lo que no pueden las voces (figura 8). Estas imágenes, como expresa Didi-Huberman (2008, pp. 52-53), quemar por ser tan

7 Este grupo de mujeres ha creado una serie de obras a partir de diferentes textiles como forma de testimoniar, piezas que narran episodios de la guerra vivida, desplazamientos, masacres, torturas, etcétera, durante las incursiones paramilitares ocurridas en la primera década de los años 2000.

reales, tan presentes, por la proximidad emotiva que conlleva estar expuesto a ellas, por hacer parte del mismo momento histórico, porque el deseo que las anima es tal vez el propio, porque la urgencia que las convoca también es la nuestra, porque el dolor que surge de ellas no deja otra opción más que el involucrarse, porque esa memoria narrada, sentida, también es una necesidad de supervivencia, de re-existencia.

Reflexiones al cierre del telón

Las prácticas de la violencia política en Colombia como los múltiples casos de las ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo por las FF. MM. son realizadas bajo una visión de la teatralidad: “son escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en acontecimientos de representación para comunicar un relato y transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal absolutamente vinculada al martirio del cuerpo” (Diéguez, 2012, p. 18) y al castigo del enemigo. La teatralidad de estos actos revela una suerte de tecnificación del acto escénico que deja ver el trayecto de su construcción “creativa”, desde la cuidadosa planimetría hasta su divulgación ante “los espectadores de la barbarie”, que sentados cómodamente en sus sillones observan el espectáculo en sus pantallas. Y, como hemos podido ver, esta escenificación tiene un grupo muy diverso de patrocinadores y de realizadores que se mofan de la justicia jugando al mencionado juego del “huevo duro”, donde finalmente nadie es responsable y reina la impunidad. ¿Llegará pronto el momento de un giro ideológico político en el que se privilegie la vida por encima de los beneficios, la productividad y el dinero? ¿O estamos condenados a seguir siendo los espectadores de la teatralidad de la masacre y la barbarie? ¿A seguir tratando de armar las piezas de lego de una memoria fracturada, sepultada bajo tierra?

Mientras llega ese “día del nunca jamás”, como dice Patricia Ariza, “de la no repetición de los hechos que nos rompieron el corazón y que parecen no tener fin todavía” (El Tiempo, 2021), nuestro teatro se ha dado a la tarea de mantener viva toda esa memoria sepultada bajo capas de impunidad y para ello utiliza diferentes mecanismos, entre ellos la metaforización como forma poética de narrar el horror inenarrable de la guerra, el testimoniar de las víctimas que confronta al espectador y lo implica emotivamente al romper el escudo de la ficción que lo protegía, para presentar frente a sus ojos la realidad cruda, que lo interpela como sujeto ante “la posibilidad –la responsabilidad– de demandar justicia” (Diéguez, 2013, p. 33). La denuncia que busca hacer pensar y reflexionar al espectador, impulsarlo a la acción. La poetización de la escena a través de lo polifónico y performativo, privilegiando los sentidos más que la razón para buscar una implicación emotiva y comprensiva de los espectadores que los lleve a con-dolerse del otro, a romper esa “ceguera moral”,⁸ esa indiferencia, esa insensibilidad presente en el mundo.

8 Término acuñado por Zygmunt Bauman y Leonidas Donskis (2015) en su ensayo *Ceguera moral: la pérdida de la sensibilidad en la modernidad*, que trata el tema de la insensibilidad al sufrimiento de los demás y la incapacidad de concebir la vida más allá de la trivialidad cotidiana.

Nuestro teatro tiene un apuesta común, la recuperación de esas memorias subterráneas que han sido sepultadas en el pasado junto con los crímenes de Estado para dar cabida solamente a las memorias oficiales; el sacar a la luz estas memorias tiene un propósito valioso: encontrar una forma de tramitar el dolor y el sufrimiento de las comunidades, de hacer el duelo colectivo que necesita el país para sanar, buscar que estas memorias ayuden en la reconstrucción de la verdad y entren “con pleno derecho, a formar parte de la memoria histórica de la sociedad” (Blair, 2011, p. 70).

Referencias

- AAVV. (1992). *El terrorismo de Estado en Colombia*. Ediciones NCOS.
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Bauman, Z. (2015) *Modernidad Líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Blair, E. (2011). Memoria y poder: (des) estatalizar las memorias y (des) centrar el poder del Estado. *Universitas Humanística*, 72, 63-87.
- Buitrago, J. (2021). Dramaturgias de los “falsos positivos”, la configuración de una poética: el caso de Ladrillo portante de celda circular (2009). [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia.
- Calvo, H. (2008). *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Foca.
- Chomsky, N. (agosto de 1996). Double jeu américain en Colombie. *Le Monde Diplomatique*.
- Comisión Internacional de Juristas (CIJ) (Septiembre 2005). Colombia - Políticas del gobierno socavan el estado de derecho. <https://www.refworld.org/es/docid/57f76c0da.html>
- Comisión de la Verdad. (7 de marzo de 2022). *Detrás de cámaras Develaciones: un canto a los cuatro vientos* [Archivo de Video]. https://www.youtube.com/watch?v=_tYSCCmGmUA
- Comisión de la Verdad. (2021). *Develaciones: un canto a los cuatro vientos*. Legado Comisión de la Verdad.
- Crettiez, X. (2009). *Las formas de la violencia* (Trad. de S. Kot). Waldhuter.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “Yo”. Diez fragmentos sobre libertad estética. En A. Baldés B (Ed.), *La política de las imágenes*. Metales Pesados.

- Diéguez, I. (2012). La puesta en escena del cuerpo pos sufriente / Iconofilias sacrificiales. *Artes La Revista*, 11(18), 163-175.
- Diéguez, I. (2013). Confrontados por las imágenes: “Naufragio con espectador”. *Repertorio*, 20, 28-38.
- El Tiempo. (28 de noviembre de 2021). En el Teatro La Candelaria, sale el sol abuscar la paz. *Cultura*. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/teatro-la-candelaria-estrena-la-obra-salida-al-sol-camino-a-la-paz-635469>
- Esposito, R. (2018). Inmunidad, comunidad y biopolítica. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 1(182), 1-13.
- Fattal, A. (2019). *Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia*. Universidad del Rosario.
- Hurtado, L. (2019). *Siete dramas para caer al abismo*. La Esfinge Proyecto Editorial.
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz. (24 de Noviembre de 2021). Masacres en Colombia 2020 y 2021 [informe estadístico]. <https://indepaz.org.co/>
- La W Radio. (1 de diciembre de 2021). El caso Dabeiba.
- Lozano, E. (2008). *Teatro escogido. Antología*. Universidad del Valle.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Humanitario. (2015). *Ejecuciones Extrajudiciales en Colombia en 2015*. Códice Ltda.
- Ochoa, V. (2017). *Corruptour ¡País de mierda! El caso de Jaime Garzón*. Universidad Distrital.
- Ortega Garzón, S. M. (2020). *De hombres y de bestias. Figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ortega Garzón, S. M. (2022). Ficción vírica e inmunización social en los “proyectos piloto” de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano. *Estudios de Literatura Colombiana*, 50, 107-125. <https://doi.org/https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a06>
- Ortiz, W. (2006). *Los paraestados en Colombia*. Universidad de Granada-España.
- Peña, H. (2006). La política comunitaria de Uribe Vélez. *Derecho y Realidad*, 7, 139-152.
- Polymnia, T. (2021). *Lo imperdonable*. Teatro Gabriel García Márquez - El Original.

- Ramírez, R., y Marín, L. (2015). Seguridad e Ideología en Colombia, 1978-1982: análisis crítico del discurso de Julio César Turbay Ayala. En *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 20, 241-269.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rojas, O. (2020). *Teoría social del falso positivo: manipulación y guerra*. Fondo Editorial Unaula.
- Sánchez y Belvis. (2015). *No hay más poesía que la acción: Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Paso de Gato.
- Satizábal, C. (2014). *Antígonas tribunal de mujeres*. Teatro Sala Seki Sano, Bogotá.
- Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia –A propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro–. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 250-268.
- Toro, J. J. (28 de marzo de 2016). El paseo por la corrupción detrás del asesinato de Jaime Garzón. [Comentario a la obra *Corruptour ¡País de mierda!*] <https://pacifista.tv/notas/un-paseo-por-la-corrupcion-detras-del-asesinato-de-jaime-garzon/>
- Vivas, C. (2014). Donde se descomponen las colas de los burros. *Celcit*, 409, 1-23.

Una democracia incompleta: la dramaturgia catalana frente a la violencia política

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona

En febrero de 2018, la dirección de Arco de Madrid, una de las ferias de arte más importantes de la capital española, censuró la instalación de Salvador Sierra “Presos políticos en la España contemporánea” y obligó a retirarla de la programación oficial. Con una serie de 24 fotografías de gran formato en blanco y negro de rostros pixelados, acompañadas de breves textos explicativos, en los que se identificaba anónimamente a 74 presos políticos, Sierra hacía visible la preocupante realidad carcelaria del Estado español. Entre esos rostros difuminados se encuentran los de disidentes políticos de izquierdas –en particular de los ámbitos abertzales y anarquistas, pero también antifascistas, sindicalistas, comunistas, ecologistas, independentistas y artistas–, que fueron encausados o condenados a prisión por sus ideas. En el texto de presentación de su obra, Sierra (2018) razonaba sobre el fondo de su denuncia:

el recurso universal a la institución penitenciaria es en sí mismo un indicador del fracaso y la impotencia de las sociedades para construir un ámbito de convivencia saludable que respete la soberanía personal. La presencia de presos políticos dentro de las cárceles constituye además la piedra de toque que desacredita a cualquier gobierno que pretenda definirse como democrático. (p. 1)

Tras mostrarse en la Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo de Madrid y en el Centre Octubre de València, la instalación de Sierra se presentó en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en junio de 2018 y actualmente está depositada en el Museu de Lleida.

Este caso de censura de una obra de arte no es una excepción en el panorama político, social y cultural del Estado español de los últimos años. Lo más preocupante es cuando son los mismos poderes estatales los que no garantizan –como deberían– los derechos civiles y políticos de toda su ciudadanía (Hueriga y Busquets, 2018). En este sentido, la Justicia española ha sido protagonista de controvertidas decisiones que la han situado en el ojo del huracán por haber impuesto limitaciones a la libertad de expresión, base de cualquier democracia que se precie. Los casos de los raperos Valtònyc y Hasél, encausados por el contenido de algunas de sus canciones, son solo la punta más mediática del iceberg, que incluye una larga lista de humoristas, titiriteros, cantantes, periodistas, dibujantes, activistas feministas, tuiteros, políticos y ciudadanos anónimos (Hueriga y Busquets, 2018, pp. 79-132; Pascual, 2021; Amnistía Internacional, 2021), todos ellos víctimas de una parte importante del sistema legislativo y judicial, obsesionada con poner límites al debate de ideas. Las altas instancias judiciales están condenando a personas por actos irrelevantes en Europa, desde el punto de vista penal, con el objetivo antidemocrático de reprimir la libertad de expresión.

Vulneración de derechos y libertades, represión y censura

La crisis profunda del sistema judicial ha deteriorado una democracia frágil como la española, heredada de la dictadura franquista, en la que las injerencias del poder político están a la orden del día y debilitan la credibilidad e imparcialidad de las instituciones judiciales. (Con el cambio de gobierno en 2018, es el poder político el que recibe las interferencias del judicial.) Varias voces críticas de la prensa independiente y de la judicatura (también de la política) han advertido de los retrocesos que, en materia de libertades y derechos, se han producido en el Estado español en los últimos años, y han señalado el intento del poder político de secuestrar la justicia erosionando cada vez más el sistema institucional y la separación de poderes, hasta el punto de que las instancias europeas empiezan a inquietarse por lo que se considera una anomalía democrática (Bosch y Escolar, 2018, pp. 14, 50 y 55). En el terreno de los recortes de derechos fundamentales, como los de libertad de expresión, derecho de manifestación y huelga, o derecho de información, los cambios legislativos impuestos por el Partido Popular (PP) –y por el momento mantenidos por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE)– a través sobre todo de la Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana (2015), conocida popularmente como “ley mordaza”, y la reforma del Código Penal (también en 2015), son impropios de una sociedad democrática y avanzada, suponen una deriva autoritaria y, en algunos aspectos, se asemejan a

las leyes franquistas (Bosch y Escolar, 2018, pp. 197-198). Su objetivo, lisa y llanamente, es reprimir la disidencia política, criminalizar la protesta y coartar las libertades de la ciudadanía (Huerga y Busquets, 2018, pp. 43, 47 y 51).

En este contexto general de represión y censura por parte del poder judicial, con la aquiescencia de los otros poderes estatales, hay que subrayar uno de los fenómenos más alarmantes de los últimos años: el auge de la extrema derecha en España en particular y en Europa en general. Los expertos constatan una tendencia ascendente de la extrema derecha europea en las últimas cuatro décadas y sitúan la extensión y la normalización de los partidos ultras en el marco de una cuarta oleada con el inicio del nuevo siglo (Acha, 2021, pp. 20-21). En el Estado español, la ultraderecha goza de un terreno abonado por su presencia constante en el panorama político desde la *soi-disant* “transición democrática” y, antes como ahora, por la complicidad de fuerzas políticas, cuerpos policiales, Ejército y sectores relevantes de la magistratura. Como dejó escrito el periodista Xavier Vinader (2020, p. 339), especializado en periodismo de investigación sobre la ultraderecha, crimen organizado y terrorismo de Estado, la extrema derecha española ha sido –y por desgracia sigue siendo– un apéndice de los aparatos represivos.

De todos modos, la irrupción de Vox en el tablero político supone un punto de inflexión: este nuevo partido de extrema derecha, fundado en 2013 de una escisión del PP, defiende postulados –xenofobia, antifeminismo, homofobia, ultranacionalismo, catalanofobia, etcétera– que le homologan con la nueva extrema derecha europea y la ola reaccionaria y autoritaria global, y, desde la óptica interna, representa al franquismo sociológico y a los sectores neoconservadores, que hasta entonces convivían en el PP y que ahora disponen de un espacio político propio (Urbán, 2019, pp. 75-79). En el mapa de la “internacional reaccionaria”, sus principales referentes son Jair Bolsonaro (Brasil) y Jarosław Kaczyński (Polonia), y su línea de actuación se encuadra en los “neoliberales autoritarios”, cuyo principal exponente es Donald Trump, defensores de posiciones ultraneoliberales en el ámbito económico y reaccionarias en el moral (Urbán, 2019, pp. 82 y 86-87). Cabe destacar, por último, que Vox ejerció de acusación popular en el juicio celebrado en el Tribunal Supremo contra los líderes políticos y sociales del denominado *procés català*, lo cual le otorgó una gran visibilidad mediática y un indudable rédito –en las elecciones generales de 2019, se catapultó como tercera fuerza en el Congreso de los Diputados, atrayendo mayoritariamente a exvotantes del PP y de Ciudadanos (Acha, 2021, p. 116).

A todo ello, hay que añadir la dura represión policial, política, económica y judicial del *procés català* por parte de los poderes del Estado, un hecho inaudito –aunque con precedentes históricos– en la democracia española. Arranca al menos desde el 9 de noviembre de 2014, día de la celebración de la enunciada oficialmente “consulta popular no referendaria sobre el futuro político de Catalunya”, en la que la ciudadanía catalana pudo votar a favor o en contra de que su país

fuese un Estado independiente. Generado por los endémicos agravios que ha vivido Catalunya, el movimiento soberanista catalán puede considerarse como una forma de activismo de carácter progresista, pacifista y transversal que “eclosiona como reacción a la campaña de impugnación del Estatut de Catalunya de 2006” y que comparte con el 15M –el movimiento de los indignados de 2011– el cuestionamiento de “unas reglas del juego pautadas por el régimen franquista” en 1978 y la exigencia de “una democracia más participativa y un retorno al republicanismo” (Rivero-Navarro, 2019, pp. 166-167). De índole pacífica, democrática y europeísta, el *procés català* es partidario de la independencia política de Catalunya y, apelando a los tratados y acuerdos internacionales firmados y ratificados por el Estado español (Rivero-Navarro, 2019, p. 180), reivindica la celebración de un referéndum de autodeterminación, a ser posible consensuado con el Estado, como en Escocia u otros países.

Tras el referéndum por la independencia de Catalunya el 1 de octubre de 2017, proscrito por el Estado español y considerado como el ejercicio de desobediencia civil más grande de las últimas décadas en Europa (Casas *et al.*, 2019, p. 136), el vicepresidente del gobierno catalán Oriol Junqueras y seis de sus consejeros fueron acusados de rebelión, sedición y malversación de caudales públicos. Carles Puigdemont, el presidente de la Generalitat de Catalunya, junto a cinco de sus consejeros, se exilió a Bruselas, donde buscó mediación internacional. El gobierno español aplicó, por primera vez, el artículo 155 de la Constitución, con el cual se suspendía la autonomía catalana, se intervenía su parlamento, se dismantelaba el gobierno catalán y se convocaban elecciones autonómicas, bajo una censura tácita de los medios de comunicación catalanes. Un buen número de juristas, entre ellos Joaquín Urías, exletrado del Tribunal Constitucional, cuestionaron que el artículo 155 permitiera deponer a los representantes del gobierno catalán elegidos democráticamente en las urnas (Rivero-Navarro, 2019, p. 170).

Antes y durante la celebración del referéndum, un período cargado de turbulencias políticas (Casas *et al.*, 2019), el gobierno español movilizó miles de contingentes de fuerzas policiales que, a menudo, ejerciendo una violencia desproporcionada, efectuaron registros, detenciones, incautaciones, cercos y seguimientos de dudosa legalidad. Desde los círculos políticos y los medios de comunicación *mainstream* españoles se siguió con la campaña de descalificación de los independentistas –llamados “radicales”, “terroristas”, “supremacistas”, “nazis” o “golpistas”– o de deshumanización –se los tildó de seres alienados, enfermos o incapacitados– para anatematizar al movimiento soberanista catalán y justificar de este modo la vulneración de sus derechos civiles y políticos (Rivero-Navarro, 2019, pp. 171-174).

La negativa de las estructuras del Estado español a encauzar la cuestión catalana hacia el terreno político por vías democráticas provocó, en primer lugar, una represión policial, política, económica y judicial que ha dañado la credibilidad de la “democracia española”, y, en segundo lugar, una ruptura del equilibrio entre

poderes que dio vía libre a la alta judicatura para activar el *lawfare* (guerra judicial), que, como veremos, es uno de los mecanismos para ejercer la violencia de Estado en democracias parlamentarias aparentemente consolidadas en términos democráticos. Además de numerosos encausados por la justicia española, los líderes políticos y de la sociedad civil del independentismo fueron condenados a prisión y pasaron a engrosar las filas de los prisioneros políticos. En la instalación de Salvador Sierra antes comentada se incluyen tres de los presos políticos independentistas catalanes: Oriol Junqueras, vicepresidente del gobierno catalán; Jordi Sánchez, presidente de la Asamblea Nacional Catalana, y Jordi Cuixart, presidente de Òmnium Cultural, estos dos últimos líderes de dos entidades de la sociedad civil. La anomalía de la “democracia española” ha sido motivo de varias denuncias de organismos internacionales como Naciones Unidas, Amnistía Internacional y el Consejo de Europa, hasta el extremo de que el gobierno español tuvo que mover pieza con la concesión, en junio de 2021, de los indultos a los presos políticos catalanes a fin de “sacar el conflicto catalán de las zarpas de la justicia para devolverlo a la política, es decir, a la mesa de negociación” (Ara, 2021).

No solo se trata de las togas más retrógradas, las que protagonizan la ofensiva contra los derechos fundamentales; también las fuerzas y cuerpos de seguridad estatales han participado en la represión del independentismo catalán –y de otras disidencias– con prácticas y comportamientos impropios de una policía democrática y denunciados por Human Rights Watch y, entre otras organizaciones internacionales, Amnistía Internacional (Pozo, 2021). Como prueba de ello, basta con recordar las imágenes, retransmitidas en la mayoría de medios informativos del mundo, de agentes de la policía española agrediendo con brutalidad a los pacíficos votantes del referéndum del 1 de octubre de 2017 (Borràs, 2018); las acciones de represalia hacia colectivos independentistas con el objeto de criminalizarlos; la elaboración de informes tendenciosos o directamente falsos –a veces incluso hilarantes– para encausar a los partidarios de la independencia, y –entre otras operaciones parapoliciales de “guerra sucia” de vieja usanza por razón de Estado (Woodworth, 2002; Jiménez, 2018; Águeda, 2019; Vinader, 2020; González, 2020)– la presentación de querellas infundadas contra libros o personas. En este último aspecto, vale la pena apuntar la querrela por injurias presentada por cuatro sindicatos de la policía española contra el libro *On és l'Estel·la?* (2018), de Toni Galmés, un simple *Where's Wally?* dedicado al *procés català*, que condujeron a la apertura de dos causas judiciales, finalmente archivadas (Ballesteros, 2021).

Desde el ámbito judicial, no faltan los magistrados de cariz progresista que, basándose en el ordenamiento jurídico vigente y aun siendo críticos con la actuación de los dirigentes políticos independentistas, consideran que, en el caso del polémico juicio contra ellos, se han forzado las costuras de la ley y se han vulnerado derechos fundamentales; solo las medidas políticas –concluyen– pueden resolver el conflicto (Bosch y Escolar, 2018, pp. 121-140). Una de las voces más críticas y fundamentadas es la de José Antonio Martín Pallín, magistrado emérito

de la Sala de lo Penal del Tribunal Supremo, quien en su libro *El gobierno de las togas* (2020) manifestó su perplejidad e incompreensión ante la criminalización de iniciativas políticas del Tribunal Supremo español, “arrogándose competencias que nunca debieron utilizarse para hacer frente al conflicto catalán” (pp. 18-19). Sin tapujos, Martín (2020) denuncia que el Gobierno central, entonces en manos del Partido Popular

pretendió dar un “golpe jurídico” para enfrentarse a las propuestas independentistas, encomendando esta tarea, propia de la actividad política, a lo que en ciencia política se denomina *gobierno de las togas*. Se retorcieron las funciones y el sentido de un Tribunal Constitucional en una sociedad democrática, regida por el principio de la división de poderes. Se modificó *ad hoc* el Código Penal para poder castigar determinadas conductas. En definitiva, se decidió que los jueces penales tenían la palabra y que todo era un problema que se solucionaba con la aplicación del derecho penal. (p. 21)

A su modo de ver, a pesar de que fuese de dudosa legalidad en el marco constitucional español, la decisión tomada por el Parlamento de Catalunya sobre la Ley de Referéndum no podía “ser criminalizada, aun en el caso de que se llevase a efecto la votación, como sucedió el 1-O” (Martín, 2020, p. 63). Además de exponer las flagrantes irregularidades cometidas por la justicia española y su menosprecio e incumplimiento del derecho internacional, Martín Pallín analiza el informe de la organización International Trial Watch, en el que se concluía que el proceso contra los líderes independentistas catalanes constituía “una causa general de carácter político que, amparándose en una pretendida presentación jurisdiccional y procesal, se ha traducido en una clara manifestación de represión del ejercicio de derechos fundamentales y de ideas políticas” (2020, p. 137; citado de Barceló y Rivera, 2019, p. 54). Asimismo, recuerda que el uso de la fuerza durante la represión del referéndum del 1-O por parte de las autoridades policiales españolas fue, según los observadores internacionales, “excesivo y desproporcionado”, y que la condena a los líderes independentistas “ha suscitado la repulsa de la mayor parte de organizaciones internacionales de derechos humanos y muchos sectores del mundo jurídico e intelectual” (Martín, 2020, p. 140).

El análisis demoledor de la sentencia del Tribunal Supremo –plagada de incongruencias y dislates jurídicos– le lleva a la inquietante conclusión de que en ella “se ha utilizado, una vez más, la peligrosa y antidemocrática doctrina conocida como *derecho penal del enemigo*” (Martín, 2020, p. 156). A un corolario similar llega Aitor Jiménez González (2018), politólogo y jurista, quien, además de afirmar la naturaleza política del “problema catalán”, vincula la judicialización de la política en el Estado español a la legislación de excepción, ambas históricamente enraizadas en las medidas antiobreras y coloniales de los ejecutivos del siglo XIX. Jiménez analiza el “caso del Govern de Catalunya” como un ejemplo –junto al de Altsasu, la condena por terrorismo de un grupo de jóvenes de esta localidad

de Navarra tras una reyerta de bar con guardias civiles de paisano en 2016– de “la extensiva utilización del derecho penal del enemigo, la erosión de los Derechos Fundamentales y la judicialización de la política”; o, dicho de otro modo, una muestra de “como lo judicial penal se vuelve político, y como lo político se torna en maquinaria punitiva” (Jiménez, 2018, pp. 194 y 199).

Gonzalo Boye (2019), abogado defensor de los exiliados políticos especializado en derecho penal internacional, ha denunciado que la aplicación del Derecho en las altas instancias de la judicatura española “no resiste el contraste con Europa” y que, en el proceso penal en contra del soberanismo catalán, el Tribunal Supremo se dedicó a “reescribir el ordenamiento jurídico”, haciendo saltar por los aires la separación de poderes y contraviniendo varias normas europeas y sentencias del Tribunal de Justicia de la Unión Europea y del Tribunal Europeo de Derechos Humanos (pp. 13 y 63). Como jurista, ha sido muy crítico con la represión que siguió a “un acto marcadamente democrático como el referéndum del 1 de octubre de 2017” y coincide con otros de sus colegas en considerar que “el conflicto entre Catalunya y España nunca debió llegar al ámbito judicial: ese no solo fue un error político sino también histórico” (Boye, 2019, pp. 14 y 17). La estrategia de defensa de los exiliados políticos catalanes frente a las diversas euroórdenes cursadas por la judicatura española consistió sobre todo en acreditar ante el juez belga –a su tiempo también ante la justicia alemana, escocesa e italiana– que no existían garantías de debido proceso en el Estado español, ya que se estaba ante una persecución política (Boye, 2019, pp. 40-41). El objetivo final es, en el fondo, acreditar internacionalmente, desde el punto de vista jurídico y de forma vinculante para el Estado español, que existe un conflicto político que no se puede resolver en los tribunales (Casas *et al.*, 2019, p. 274).

En el caso del procedimiento en contra de los políticos catalanes se dirimía, según Boye, no solo la libertad de los afectados, sino el respeto a “derechos fundamentales de los ciudadanos europeos como el de manifestación, reunión, asociación y libertad de expresión” (2019, p. 59). Los tribunales belgas y alemanes no consideraron delictivos los hechos que la justicia española achacaba a los exiliados políticos catalanes, sino que, en palabras de Boye, eran “los propios del ejercicio de las libertades reconocidas en cualquier sistema democrático, obligado a tolerarlos si quería seguir considerándose como tal” (2019, p. 162). Ante los cauces democráticos y de participación ciudadana y la no violencia activa que han caracterizado al *procés català* –el cual, como diría Jacques Sémelin (2002, p. 9), ha actuado sin violencia frente a la violencia–, las altas instancias judiciales españolas han respondido dándole la vuelta al Derecho “hasta hacerlo irreconocible desde un prisma democrático” y activando una política represiva que se ha ensañado contra políticos, artistas y manifestantes de la sociedad civil (Boye, 2019, p. 193).

Como hemos apuntado, la actuación de la justicia española tiene muchas similitudes –lo sugiere también Arantxa Tirado (2021, pp. 29-32 y 236-237) y lo profundizan Sònia Olivella (2020) y Damià del Clot (2021)– con el fenómeno denominado *lawfare* o guerra judicial con fines políticos. Silvina M. Romano (2019) lo define como “el uso indebido de herramientas jurídicas para la persecución política; la aplicación de la ley como un arma para destruir al adversario político por la vía judicial” (p. 19). Aunque América Latina sea el espacio donde más ha impactado el *lawfare*, en el Estado español concurren varios de sus componentes visibles: por un lado, el poder judicial amplía su margen de maniobra en detrimento del equilibrio entre poderes, de modo que se instala una suerte de *juristocracia* que pretende resolver por vía judicial lo que debería transitar por vía política (justamente es lo que ha ocurrido con el *procés*), y, por el otro, los medios de comunicación y las redes sociales al servicio de intereses de poder concretos manufacturan consensos o estados de opinión a favor o en contra de determinados grupos o sectores políticos, a fuerza de espectacularización o de clamorosos silencios, y asimismo trabajan por desmoralizar, desplazar, estigmatizar o criminalizar a los adversarios (en este caso, los líderes o los activistas independentistas) con el procesamiento judicial, el linchamiento mediático, la inhabilitación electoral o pública, la ruina económica o la cárcel.

Como es propio del *lawfare*, la utilización del aparato judicial sirve para mantener el *statu quo* de las oligarquías de poder político, económico y financiero de corte inequívocamente neoliberal o, en algunos de sus representantes de alto nivel, de ultraderecha, que con “esta novedosa subversión de la democracia liberal”, imponen sus límites a “la existencia de una democracia que suponga un peligro para sus intereses de clase” (Tirado, 2021, p. 229). De ahí la “dimensión instrumental”, por decirlo en términos marxistas, de la violencia de Estado –naturalmente, de carácter ilegítimo (Crettiez, 2009, p. 73). Por otra parte, como hemos visto, Vox abona también el *lawfare* con su activismo en el ámbito judicial –y no solo contra el independentismo catalán (véase, si no, lo ocurrido en el estreno de *Poder i santedat* de Manuel Molins, en Foguet, 2021).

En todo caso, a diferencia de América Latina, no parece que en el *lawfare* “a la española” haya implicaciones directas o indirectas de los Estados Unidos de América y, en cambio, existen tribunales de justicia y de derechos humanos de la Unión Europea que, pese a su lentitud, tienen como cometido velar por el cumplimiento por parte de todos los estados miembros de los tratados y acuerdos internacionales al respecto. La magnitud que ha adquirido la violación de los derechos civiles y políticos por los aparatos estatales no es, en su conjunto, menor: según medios independientes como Newtral y Verificat (2021), son miles los represaliados que de formas diversas se vinculan a la represión del *procés*, convirtiéndolo en una inmensa “causa general” contra el independentismo (Panyella, 2022).

La dramaturgia catalana frente a la violencia política

El panorama político sintetizado a grandes trazos hasta aquí parece que empieza a reflejarse, de modo más o menos indirecto, en la dramaturgia catalana. En las dos primeras décadas del siglo XXI, desde ópticas estéticas e ideológicas muy diversas, el teatro catalán se ha caracterizado *grosso modo* por un creciente interés por las problemáticas políticas y sociales contemporáneas, y asimismo por una mirada al pasado con el fin de restituir la memoria colectiva, escamoteada por el franquismo, los silencios de la transición y los olvidos de la democracia (Broch *et al.* ed., 2018; Ayats y Foguet ed., 2021). Una de las líneas más destacadas en este sentido es el teatro de base documental centrado en la violencia política durante la Guerra de España y la dictadura franquista (entre las últimas aportaciones, Foguet y Martínez ed., 2022). Otra de las líneas –en ciernes– es la dramaturgia que aborda el auge de la extrema derecha que, como hemos visto, amenaza con laminar los tímidos avances en el sistema democrático español, aún muy enraizado en estructuras heredadas del franquismo. En tercer lugar, superado el estado de *shock*, como diría Naomi Klein, la dramaturgia catalana empieza también a plasmar el *procés català*, una realidad que ha generado ya –y sigue generando– numerosas novelas y poemarios, además de centenares de libros de ensayo o de testimonio (Giral, 2019), así como algunos documentales de ámbito internacional, como *Avec un sourire, la révolution!* (2018) del quebequés Alexandre Chartrand.¹

En el presente trabajo analizaremos sobre todo la presencia, en una selección de obras teatrales recientes, de las dos últimas temáticas indicadas –el auge de la extrema derecha y la represión de la disidencia–, como formas de violencia política, reveladoras al fin y al cabo del carácter anómalo, insuficiente e incompleto de la democracia española. En cierto modo, al caso catalán puede aplicarse la reflexión que Hannah Arendt hizo en su ensayo sobre la violencia a propósito de la capacidad de la acción no violenta para “poner en evidencia la vulnerabilidad de todo el sistema político del país”, así como su observación sobre los peligros de “gobernar por medio de la violencia”: “Sustituir el poder por la violencia puede proporcionar la victoria, pero a costa de un precio muy elevado, un precio que no solo lo paga el vencido sino también lo paga el vencedor en términos de poder” (2020, pp. 66 y 71-72). O, como indica Tzvetan Todorov (2016), el régimen

1 En el ámbito artístico, cabe destacar el proyecto *Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)*, de Laura Clos, Pau Masaló, Xesca Salvà y Marc Villanueva, una instalación multimedia participativa que recibió el *Best Exhibition Award in the Exhibition of Countries and Regions* en la Cuatrienal de Escenografía y Espacios Teatrales de Praga 2019. Entre otros casos de conflicto social en Catalunya durante los últimos años, como desalojos, manifestaciones y protestas, en los que el uso y la significación del espacio público tenía una importancia crucial, se incluyó también la represión de las fuerzas policiales en el referéndum de autodeterminación del 1 de octubre de 2017. La propuesta, que contó con la implicación de seis escenógrafos (Anna Alcubierre, Paco Azorín, Cube.bz, Sílvia Delagneau, Max Glaenzel y Eugenio Szwarczer), pretendía “articular una reflexión sobre la performatividad del poder y del contrapoder” (Clos *et al.*, 2018, p. 15).

democrático “se apoya en varios principios a la vez, la hipertrofia de uno de ellos en detrimento de los demás amenaza el conjunto” (p. 183).

El auge de la extrema derecha

Uno de los proyectos dramáticos más originales que se propuso reflexionar sobre el impacto de la crisis económica en los países más pobres de la Unión Europea fue el *Festival de Dramatúrgia sobre la Crisis PIIGS* (2014), impulsado por la asociación *Perpetuummobile* con el apoyo de la Nau Ivanow y la Sala Beckett de Barcelona. De la experiencia –sin continuidad– ha quedado el volumen *PIIGS Dramatúrgia sobre la crisi* (2014) que incluye textos de cinco dramaturgos, coincidentes en tratar aspectos diversos de la crisis económica, social e institucional que vive la Unión Europea: el portugués Armando Nascimento Rosa (*Resgate*), sobre la corrupción bancaria; el irlandés Darren Donohue (*Dayshift*), sobre la alienación laboral; el italiano Davide Carnevali (*Confessione*), sobre los mecanismos de poder en democracia; la griega Maria Tranou (*Στεγνη*), sobre las penurias de una familia griega, y el catalán Ferran Joanmiquel Pla (*La crida*), sobre la xenofobia. Esta última se inscribe en el eje temático de los textos que han tratado sobre la inmigración desde la óptica de la “identidad amenazada” (Foguet, 2017, pp. 249-252): la manipulación del “miedo al otro” como baza con la que juegan demagógicamente los partidos de extrema derecha para obtener beneficios electorales.

La crida se abre con una doble dedicatoria: un agradecimiento al Koltés de *La nuit juste avant les forêts*, y una toma de posición contundente: “Que el fascismo no sea nunca más una opción” (Joanmiquel, 2014, p. 365). Se sitúa en un barrio de clases populares de Barcelona, como por ejemplo el Poble Sec, y es protagonizada por un joven que reparte por la calle folletos de propaganda electoral de un partido de ultraderecha catalán (que bien podría ser la extinta Plataforma per Catalunya, cuyos miembros se integraron con armas y bagajes a Vox). En forma de un monólogo satírico, este militante de base –de extracción humilde y con estudios superiores, pero sin trabajo– va exponiendo a un ciudadano que se ha cruzado con él la ideología fascista de nuevo cuño que defiende a capa y espada y que, como se jacta de recordar, es compartida por partidos de otros países, como Grecia, Francia, Suecia y Hungría (Joanmiquel, 2014, p. 379). Su discurso, demagógico y populista, racista y homófobo, distingue sin remilgos entre “nosotros” y “ellos”, defendiendo la necesidad de priorizar a los primeros y repudiar a los segundos, y arremete contra los colectivos de migrantes más pobres y desvalidos, a los que acusa de monopolizar, en tiempos de crisis, las ayudas sociales. Su odio se dirige especialmente hacia los árabes, caballo de Troya a su modo de ver de una islamización encubierta del país.

En cierto modo, este joven fascista catalán encarna la actitud –muy generalizada en las sociedades europeas– de la tolerancia del “otro” solo si su presencia no molesta, si no es realmente “otro”, parafraseando a Slavoj Žižek (2009, p. 43).

Como no podía ser menos, también se muestra contrario a la democracia y a la política establecida, y es un firme partidario de dedicar la solidaridad y los apoyos exclusivamente a “los de aquí”. Cargada de violencia, su plática fascista revela el odio visceral que siente hacia “ellos” como chivo expiatorio de todos los males sociales y que, pasando de las palabras a los hechos, puede traducirse con facilidad en insultos o agresiones físicas.

Mucho más calado ideológico destilan los textos de Manuel Molins, uno de los dramaturgos de más larga y sólida trayectoria desde el teatro independiente catalán de los años setenta hasta ahora. En su obra *Mort d'un antifeixista* (2020a) hace un explícito homenaje a Guillem Agulló, un joven antifascista valenciano asesinado en 1993 por razones políticas. Su objetivo fundamental es cuestionar la ejemplaridad de la democracia española.² El caso real de Agulló ha sido objeto de dos novelas, *La mort de Guillem* (1996), de Jaume Fuster, y *Guillem* (2020), de Núria Cadenes, y un filme, *La mort de Guillem* (2019), de Carlos Marqués-Marcet, que han ahondado en las circunstancias de su asesinato por un grupúsculo de ideología nazi con la cobertura ideológica y económica de la extrema derecha valenciana. Lejos de plantearse un registro realista o documental, Molins inscribe su propuesta en el género –de cosecha propia– de la “metrofarsa”, cuya finalidad es distorsionar libre e imaginativamente la realidad, siguiendo ilustres precedentes como Aristófanes, Dario Fo (*Muerte accidental de un anarquista*) y Eduardo De Filippo (*El arte de la comedia*). Además del reto interpretativo que supone (puesto que dos actores deben interpretar una multiplicidad de personajes, algunos antitéticos, con un gran esfuerzo de transformismo escénico), la obra juega con la distorsión irónica propia de la farsa. En un doble sentido: por una parte, evidenciando las complicidades y miserias –machismo, corrupción, manipulación mediática, trampas jurídicas– de algunas instancias de poder –la judicatura, la policía, los medios de comunicación– que perpetran cínicamente la guerra sucia contra los enemigos políticos, y, por el otro, apuntando a los autores intelectuales del asesinato de Guillem Agulló: los sectores de la ultraderecha local, con muchos tentáculos en el poder en el País Valenciano (y en el Estado español), cuyos “excesos” cuentan con la connivencia del aparato policial y jurídico.

El caso Agulló retrata ejemplarmente las insuficiencias de una democracia “a la española” que, como se afirma en el texto final que recitan a dúo los dos actores, no solo fue un “pacto” basado en el miedo, sino que ha dejado impunes los asesinatos cometidos por los extremistas de ultraderecha o por las fuerzas policiales; ha perseguido y sigue persiguiendo a los disidentes políticos y a los artistas que se

2 Subrayemos la importancia de dos piezas anteriores de Molins (2020a) que ofrecen un marco general a *Mort d'un antifeixista*: *Hamlet canalla* (2015), en la que la figura del príncipe de Dinamarca encarna al gran apóstol del autoritarismo posdemocrático, y *El Moviment* (2019), centrada en la ascensión del fascismo trumpista en Europa de la mano sobre todo de Steve Bannon, el adalid de la ultraderecha norteamericana y asesor de partidos populistas y xenófobos europeos (como Vox). Antes de caer en desgracia, Bannon aspiró a articular un movimiento internacional ultraconservador que precisamente llevaba por nombre *The Movement*.

niegan a callar; ha acumulado y acumula múltiples casos de corrupción política y económica, y, en fin, permite que el fascismo continúe impune “amb la complicitat de fiscals, jutges, polítics, religiosos / O gent de diners que hi aporten coartades i sosteniment” (Molins, 2020b, p. 43). En el alegato final, se invoca también a la tradición teatral y la función del actor como cronista de su tiempo, según Shakespeare, para apostar por “un teatre crític, més obert i insolent” (Molins, 2020b, p. 44) que contribuya a hacer realidad una democracia plena y siempre renovada. Con *Mort d'un antifeixista*, como otras de sus piezas metrofársicas, Molins ofrece un teatro político directo y diáfano, a lo George Grosz, en especial para el público valenciano, muy intoxicado por el relato dominante de la derecha local, profundamente corrupta, que estuvo en el poder durante los años 1995-2014.

La represión del *procés català*

El Teatre Lliure de Barcelona, bajo la dirección de Lluís Pasqual, programó “En procés”, una propuesta que consistía en encargar a once dramaturgos que escribieran una pieza breve para un máximo de tres actores con el objetivo de reflexionar, desde el teatro de emergencia, sobre el proceso independentista catalán. Los días 12 y 19 de febrero de 2018 se presentaron al público los once textos en forma de lecturas dramatizadas: *Pàtria*, de Esteve Soler; *Vis a vis*, de Victoria Szpunberg; *La peixera*, de Marc Artigau, *Traïció*, de Marta Galán; *Constitució*, de Guillem Clua; *Ella*, de Lali Álvarez; *Només una veu*, de Llàtzer Garcia; *Supremacistes*, de Cristina Clemente; *Capità Mandrake*, de Clàudia Cedó; *You say you want a revolution*, de Helena Tornero, y *La solitud de l’U*, de Sergi Belbel (Szpunberg, 2019; Garcia, 2021; Soler et al., 2022). Sin lugar a dudas, eran textos escritos bajo el impacto emocional del 1 de Octubre, al calor de la represión que se desencadenó contra el independentismo catalán, que reflejan visiones, sensibilidades, aproximaciones y desplazamientos diversos –algunos más bien confusos o rebosantes de perplejidad, distancia o ambigüedades acríicas– respecto a la temática propuesta.

En conjunto, desde el distanciamiento satírico –sobre los peligros del patriotismo catalán, en *Pàtria*– hasta la implicación más íntima y emocional –dando voz a Txell Bonet, esposa de Jordi Cuixart, uno de los líderes sociales independentistas encarcelados, en *Vis a vis*–, pasando por tratar aspectos más concretos, a menudo como simple punto de partida para plantear problemáticas más amplias o colindantes, a veces a modo de alegoría o de parábola: las consecuencias traumáticas de la violencia policial en los colegios donde se votó y la coacción que ejercen los sistemas represivos contra los disidentes –*La peixera*–; la violencia del Estado reprimiendo a los independentistas y la denuncia del uso patriarcal de la fuerza, también en el ámbito lingüístico –*Traïció*, en la que se alude al filme *Octubre*, de Serguei Eisenstein–; el careo irónico entre la Constitución española, monárquica, y un hipotético texto constitucional catalán, republicano, que juega con el tópico de las dos Españas y que se resuelve con un final caótico –*Constitució*–; el desahucio

de una anciana que cuenta con la ayuda solidaria de un grupo de apoyo –símil de lo ocurrido el 1 de Octubre– y que no puede beneficiarse de las leyes aprobadas por el Parlamento catalán en materia de emergencia habitacional y pobreza energética, ya que fueron suspendidas por el Tribunal Constitucional –*Ella*–; las elucubraciones de una voz que no logra participar de la expresión de la protesta ciudadana –*Només una veu*–; la irónica mala conciencia de algunas actitudes supremacistas de independentistas enervadas por la represión –*Supremacistes*–; las maniobras de un político corrupto del fantasioso país de Brenseslàvia –alusión a Mariano Rajoy– que convierte en cabeza de turco las aspiraciones independentistas de un pequeño poblado para revertir los malos resultados de las encuestas electorales –*Capità Mandrake*–; las diferencias de clase y de procedencia de los participantes en una manifestación a favor de la independencia –*You say you want a revolution*, un título que se refiere a la canción “Revolution” de The Beatles–, y las visiones contrapuestas entre un policía nacional y la directora de un instituto de bachillerato que se encuentran cara a cara –el ejecutor de la violencia frente a la respuesta no-violenta para proteger la democracia– durante la mañana del 1 de Octubre en un centro de votaciones –*La solitud de l’U*.³

De los once textos, cuya brevedad impide entrar a fondo en los temas propuestos y ahondar en la caracterización de los personajes o de las situaciones, y cuyos condicionamientos formales también dificultan la articulación de un discurso estético-ideológico más sólido, cabe destacar la defensa de la desobediencia civil ante las leyes injustas que se apunta en *Ella*, en el que se enfatiza el aspecto social de las reivindicaciones catalanas; los mecanismos de manipulación que utiliza el poder en *Capità Mandrake*; el antagonismo entre el uso de la fuerza bruta por imperativo patriótico y la apuesta por la razón por dignidad democrática en *La solitud de l’U*, con un interesante juego de miradas, prejuicios y recelos mutuos entre los dos protagonistas, y las afinidades entre las manifestaciones multitudinarias en Catalunya con las de la Primavera Árabe (2010-2012), ambas duramente reprimidas, pese a los contextos políticos y sociales diferentes, en *You say you want a revolution*. En esta última pieza, la participación de un joven idealista siriano en una manifestación independentista catalana le recuerda lo vivido en su país en 2011 y le permite renovar el sueño de la revolución.

Antes de este proyecto del Teatre Lliure, otros dramaturgos empezaron a escribir sobre el *procés*, por su propia cuenta y riesgo, al calor de los acontecimientos. Uno de ellos es el prolífico y veterano escritor Joan Guasp, quien lleva tres textos publicados, *L’escorcoll* (2016), *L’estàtua de la llibertat* (2017a) y *Un dels dies més feliços*

3 En *Mexicatas* (2018), una pieza protagonizada por un grupo de jóvenes mexicanas instaladas en Barcelona, en la que no faltan alusiones a la violencia en México, Sergi Belbel también menciona irónicamente al *procés* en varias ocasiones: por ejemplo, cuando la madre de una de ellas se preocupa por la situación política de Catalunya, que le parece “una locura” (p. 19), o cuando el *lobby* que pretende derrumbar la catedral de México confiesa que la idea es de “un amigo catalán” y aclara que los catalanes también “han conocido en sus propias carnes la represión española” (p. 38).

de *les nostres vides* (2017b), además del inédito *Rèquiem aeternam Espanya*, escrito durante el otoño de 2019. Inspirado en la controvertida actuación de la Guardia Civil contra el independentismo catalán, *L'escorcoll* critica veladamente, en clave de sátira hilarante y absurdista, la impunidad con que este cuerpo de seguridad de naturaleza militar realiza registros e informes inculpatorios, y la arbitrariedad de los jueces en la aplicación de las leyes contra los disidentes políticos –ambos aspectos, como hemos visto, tienen una base real. Siguiendo la misma tónica absurdista, con toques oníricos y mágicos, *L'estàtua de la llibertat* expone las aspiraciones independentistas catalanas desde la cándida perspectiva de un adolescente barcelonés que, llegado a Nueva York a nado desde Mallorca, pretende hacer pedagogía entre los norteamericanos e internacionalizar así la causa. Con esta fábula, Guasp aúna las esperanzas de cambio en los Estados Unidos en los tiempos de Barack Obama –no en balde el joven protagonista conoce a un viejo de origen africano que resulta ser nada más y nada menos que el padre del presidente– con las reivindicaciones del independentismo catalán. Sirviéndose de un registro en este caso entre surrealista e hiperbólico, ucrónico y fantástico, *Un dels dies més felïços de les nostres vides* evoca el 9N, el 9 de noviembre de 2014, día en que se llevó a cabo, como hemos apuntado, la “consulta popular no referendaria sobre el futuro político de Catalunya”. A través de una trama simple, la obra pone el acento en el carácter clandestino de las votaciones, dadas las dificultades puestas por el gobierno estatal para ejercer el derecho a voto, en una jornada que, sin embargo, supone una fiesta para la democracia y un hito histórico para el pueblo catalán. El tono exagerado de la obra –la fiesta culmina con una liberación cósmica de Catalunya– le permite a Guasp denunciar, sin reparar en barras, el autoritarismo del sistema político español (aparatos del Estado y medios de comunicación), incapaz de aceptar la participación democrática de la ciudadanía.

De mayor interés resulta su última pieza, *Rèquiem aeternam Espanya*, una jocosa sátira del juicio al *procés* independentista catalán que tuvo lugar en el Tribunal Supremo en 2019. Se limita a cuatro personajes, el juez, el fiscal, la defensa y el acusado, y se da relevancia a este último, quien adopta –como el protagonista de *L'escorcoll*– una actitud iconoclasta, irreverente y lenguaraz ante el juez y el fiscal para demostrar que, a pesar de las formas y apariencias, se trata en realidad de un juicio injusto, muy lejos de los parámetros democráticos. El acusado no tiene ningún reparo en considerarlo una “miserable farsa” y en reconocer que, como “poeta metafísico”, su religión es el amor, su ideología política, la democracia, y sus preferencias artísticas, la ópera y los musicales norteamericanos (Guasp, 2019, pp. 4-5).

El mismo tono absurdista –con momentos hilarantes– se mantiene en toda la obra, en la que la actitud limitadora y arbitraria del juez caricaturiza la del magistrado Manuel Marchena, quien presidió el juicio contra los líderes independentistas catalanes. A su vez, la insistencia del fiscal en hallar ilegalidades y culpabilizar al acusado también ridiculiza el comportamiento que tuvo la fis-

calía en ese mismo juicio, sobre el cual abundan en la pieza muchas referencias más o menos subliminales. Con sus respuestas, en las que no faltan recomendaciones al fiscal para que lea Montaigne, Moore y Erasmo, el acusado da cuenta de lo esperpéntico del juicio, no duda en exponer las prácticas policiales ilegales para abortar manifestaciones, defiende la legitimidad de la desobediencia civil, critica la actuación desproporcionada y violenta de las fuerzas policiales, e incluso diserta sobre las virtudes de la justicia. Al final, pide al juez que le condene de una vez para evitar que todos los fiscales del Estado y los miembros del Gobierno se tiren por la ventana del Tribunal Supremo (Guasp, 2019, p. 53). Como contrapunto irónico, la música de fondo de la obra es *Requiem en re menor K 626*, de Mozart, y los títulos en latín de las escenas remiten a la misa de difuntos de la liturgia cristiana. En este sentido, simbólicamente, antes de que el juez pueda dictar sentencia, llega el Juicio Final –así lo sugieren los versos del *Dies irae*– en el que, como es sabido, los justos se salvarán y los malvados serán lanzados a las llamas eternas.

Otro de los escritores que ha publicado una pieza sobre la represión del independentismo catalán es Antoni Vives, conocido hasta entonces como autor de obras de ensayo y novela. En su debut como dramaturgo, con un texto vacilante –en términos formales– que se intitula *Procés* (2018), Vives se decanta por la sátira política de los círculos intelectuales y judiciales de Madrid, incapaces de aceptar la pluralidad nacional, cultural y lingüística del Estado. El protagonista de la obra es un autor y director de teatro catalán, de izquierdas, Ricard Ros, que triunfa en el Madrid de la *Movida*, allá en los años ochenta, durante los que la intelectualidad española más progresista se sentía seducida por lo catalán. Colmado de lisonjas y de cargos, Ricard Ros es objeto también de las críticas subterráneas de los sectores más carpetovetónicos, nacionalistas y antieuropeístas, representados por el juez Pedro, que están al acecho para acceder al poder.

Con el correr de los años, Ricard Ros se da cuenta de que ha renunciado a sus ideales de juventud y decide volver a Barcelona para continuar allí su actividad teatral. Después del 1-O, el estreno de una de sus obras en el Teatro Romea de Barcelona, en la que se ridiculiza a la Guardia Civil y a los jueces, que son vencidos por un payaso (una alusión explícita a Jordi Pesarrodona, regidor de Sant Joan de Vilatorrada, quien “desafió” a la represión policial con su pacífica nariz de payaso [cf. Huerga y Busquets, 2018, p. 118]), activa las alarmas de la prensa españolista –de derecha y de izquierda– que inician una campaña en su contra para limitar la libertad de expresión. Más tarde, el juez Pedro descubre que Ricard Ros ha escrito una pieza también intitulada *Procés*, en la que critica la guerra sucia de los poderes del Estado, y no duda en cursar una orden de detención para acusarle de “terrorismo”. Durante los interrogatorios de la Guardia Civil, al viejo estilo de la policía franquista, con amenazas, coacciones y palizas, Ricard Ros es acusado, para colmo, de incitar al odio contra España.

En *Procés* se hace referencia al *lawfare* de la judicatura española, que estaría legalizando la ilegalidad; al control policial al estilo del filme *La vida de los otros*, de Florian Henckel von Donnersmarck, y a la manipulación de la opinión pública por los medios afines al poder (Vives, 2018, pp. 48-50). La detención de Ricard Ros por la policía española remite de modo evidente a los insultos que recibió de esta Oriol Junqueras, vicepresidente del gobierno catalán, a su llegada a la Audiencia Nacional el 3 de noviembre de 2017. A través de Ricard Ros, más allá de su peripetia artística y sentimental, la obra denuncia la represión del independentismo catalán, llevada a cabo por la maquinaria jurídico-policial del Estado español. En la penúltima escena, mientras el protagonista está encerrado en prisión, le confiesa al juez Pedro que hay y habrá centenares de obras y páginas escritas en todas las lenguas que darán a conocer la violación de los derechos civiles y políticos por parte de los aparatos del Estado y que gritarán a los cuatro vientos el derecho de Catalunya “a existir en pau” (Vives, 2018, p. 102). En el diálogo final entre Clara y Júlia, estas dos mujeres –a las que amó Ricard Ros– asumen su legado para continuar la lucha contra la represión policial, el *lawfare* y la manipulación mediática, y para que salga a relucir la “veritat”, aunque sea plagada de contradicciones y tropezones (Vives, 2018, p. 107).

El dramaturgo Jordi Casanovas, muy presente en los escenarios catalanes desde su debut en 2002, tampoco dejó pasar la ocasión de escribir sobre una temática de candente actualidad como el *procés català*. Su obra *Alguns dies d'ahir* (2020), estrenada en La Villarroel de Barcelona el 26 de mayo de 2021 bajo la dirección de Ferran Utzet, intenta ofrecer una visión de lo ocurrido en los últimos años desde la óptica de una familia de gente normal y corriente cuyos miembros –padres e hijos– mantienen posiciones distintas. La acción de la pieza, que transcurre entre el 21 de agosto de 2017 y el 17 de octubre de 2019, desde los atentados en Barcelona de Estado Islámico del 17-A a las protestas postsentencia del *procés*, tiene lugar en el interior de una casa de un pueblo de Catalunya. Los problemas domésticos e íntimos de la familia protagonista se embrollan con los grandes acontecimientos políticos y sociales que se viven coetáneamente en el país (a modo de subrayado contextual, las transiciones entre las escenas se acompañan de audios documentales del período referido). La maraña de emociones y posiciones con que cada uno afronta las circunstancias genera tensiones entre ellos. Como telón de fondo, la discrepancia de actitudes y comportamientos en relación con el *procés*: el padre y el hijo se muestran firmes partidarios de la independencia y están muy implicados con la movilización cívica y política, mientras que la madre y la hija se comportan de un modo más distante, escéptico e indiferente, más pendientes de sus preocupaciones personales. Sin embargo, la evolución del contexto político les obliga, a los unos y a las otras, a revisar sus propios puntos de vista individuales. Con personajes de escasa entidad y un lenguaje poco elaborado, *Alguns dies d'ahir* es una obra efectista y rebosante de tópicos, que tiende por momentos al costumbrismo y al melodrama más banales.

Se queda en la superficie de los acontecimientos aludidos, sin profundizar en las causas y la complejidad de los fenómenos político-sociales, proponiendo una secuencia y una visión de los hechos a manera de crónica sentimental con escasa dialéctica y carga ideológica para tratarse de una obra que se adscribe al teatro documental.

De mayor trascendencia estética e ideológica resulta el texto sobre el *procés català* que el dramaturgo Manuel Molins, autor como hemos visto de *Mort d'un antifeixista*, terminó de escribir en 2022: *Once Upon a Time in Catalonia*. Basándose en ilustres precedentes, *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, *Danton* de Romain Rolland y *Marat-Sade* de Peter Weis, junto a intertextos como *Diálogos*, de Platón, la *Biblia*, los *Sonetos* y *El rey Lear*, de William Shakespeare, *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, entre otros, focaliza la atención en las dos figuras políticas más relevantes actualmente del independentismo catalán: Carles Puigdemont y Oriol Junqueras, líderes respectivos del centro derecha y el centro izquierda catalanes. Sin embargo, el punto de vista es externo: el de David Connery, un periodista escocés que cuenta *a posteriori* su visión del *procés* en el período que va de los ataques yihadistas en Barcelona y Cambrils en agosto de 2017 hasta principios de noviembre de ese mismo año, durante el cual siguió *in situ*, como corresponsal de la BBC, los acontecimientos acaecidos en Catalunya: el referéndum del 1 de octubre, la declaración de la República catalana y el encarcelamiento y el exilio de los líderes independentistas.

En estos poco más de tres meses la vida personal de David Connery sufrió un cambio considerable, como también lo hizo la sociedad catalana al comprobar la actuación antidemocrática y extremadamente violenta del Estado. En sus primeras palabras, David Connery confiesa lo apasionante que resultó el proceso independentista catalán, un proceso emancipatorio enraizado en la historia, con sus contradicciones y sus sombras, que transformó la vida de los catalanes y demostró a Europa –y al mundo– que la era de los estados sobre la que se sustentaba quizás había ya acabado. Desde una empatía como escocés con el sueño independentista catalán, pero también desde el rigor profesional como periodista, David Connery es consciente de que el Estado español, surgido de una dictadura feroz, con una democracia muy débil y unas inveteradas tendencias autoritarias, puede reaccionar con la violencia, como así fue.

Con un sustrato documental extraordinario, habitual en su modo de trabajar, Molins trata de afrontar en su obra la complejidad política y social del *procés*, teniendo en cuenta la situación no solo de la clase política catalana y española, y de los posicionamientos que llegan desde Europa, sino también de la gente trabajadora, la policía, los políticos, los jueces, los activistas y *tutti quanti* como parte del heterogéneo tejido social catalán. Así, en torno al eje central, Puigdemont *versus* Junqueras y su sutil lucha por la hegemonía política, se entremezclan tres tramas más: la de los periodistas de la BBC, el tándem David Connery y su cámara Andy Olivier; la de la gente del pueblo, representada por

la familia Forcadell, con sus problemas para salir adelante; y la de la oposición *unionista*, correspondiente a los ideólogos de la unidad de España y responsables de la represión del independentismo.

El objetivo de la obra –cuyo título remite al libro que ha escrito Connery, una suerte de nuevo *Homage to Catalonia*, de George Orwell– es promover una mirada plural y diferente del proceso independentista catalán y la represión del Estado español contra todo un pueblo, dando prioridad a los hechos y a los agentes más significativos para la vida y el imaginario colectivos (Molins, 2002, p. 3). La misma disposición del espacio escénico en forma de plaza o fórum público quiere simular una asamblea popular abierta, en la que cada uno tiene su lugar y su discurso. Como en los referentes clásicos en los que se apoya, se trata de ofrecer un fresco dramático amplio y variado, a veces satírico e incluso sarcástico, en el que se da prioridad a la polifonía y en el que se mezcla la prosa y el verso, las canciones contestatarias y los discursos políticos en una dramaturgia provocativa e irreverente, viva e incisiva.

Aunque traten sobre el *procés* tangencialmente, hay que destacar tres piezas inéditas de Sadurní Vergés, uno de los autores emergentes de la dramaturgia catalana, porque se pueden relacionar de un modo u otro con la situación que se ha vivido estos últimos años: *Follow the White Rabbit (exiliar-se o no)* (2019); *A les portes de la ciutat* (2020), y *El vespre català (paísatge amb teulada i digressions)* (2021). En las tres, la visión sobre los hechos acaecidos en Catalunya durante estos últimos años es crítica y distante, indirecta o periférica. *Follow the White Rabbit (exiliar-se o no)* se escribió y estrenó cuando los líderes independentistas estaban, o bien en prisión preventiva, o bien en un exilio que se presentía largo, y cuando se respiraba un ambiente represivo en el que cualquier partidario de la independencia podía ser detenido en cualquier momento bajo cualquier pretexto. En algunos pasajes hay ecos que remiten a este contexto, por ejemplo, cuando la mujer anónima que protagoniza el monólogo se queja de vivir en un Estado que administra la justicia de forma arbitraria e imprevisible, y recuerda los rumores sobre las pésimas condiciones carcelarias que tienen que sufrir los presos políticos. Inspirada en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo, la pieza breve *A les portes de la ciutat* permite establecer paralelismos con las disputas entre los dos grandes partidos independentistas y sus estrategias políticas, representados por sus líderes más conocidos: Carles Puigdemont y Oriol Junqueras. Por último, en *El vespre català* una joven pareja confiesa su frustración porque no pudo culminarse el *procés*, lamenta haber sido ingenuos o idealistas y critica a sus líderes por no ir hasta el final.⁴

4 Existe además otro grupo de obras en las que el *procés* aparece secundariamente, por ejemplo en *Una lluita constant* (Sala Beckett, 2018), de La Ruta 40 y Carlota Subirós, en la que se recorre desde el Mayo del 68 al Octubre catalán para indagar sobre las interrelaciones entre las luchas sociales contemporáneas; o en *Europa bull* (Teatre Nacional de Catalunya, 2019), de Jordi Oriol (2019), en donde la sátira de las altas instancias europeas permite alusiones dispersas a los exiliados políticos (escena 2), los presos políticos (escena 24) y el juicio a los líderes independentistas (escena 25) –a parte de algunos *clin d'oeil* en las escenas 16,

A modo de corolario

Uno de los programas de humor más vistos de TV3, la televisión pública catalana, que lleva por título *Polònia*, ha abordado abiertamente –entre otras muchas– las dos temáticas analizadas. Con sus más y sus menos, en sus quince años de emisión ininterrumpida, *Polònia* ha sido capaz de mantener, en sus *gags* de parodia política, el tono de transgresión, sátira y comicidad que es su marca original (Soler, 2021, pp. 12-14). Por muy incisivo y sarcástico que sea, el humor suele limar asperezas y hacer el mensaje más aceptable. Esta puede ser una de las razones por las cuales el teatro catalán se haya inclinado mayoritariamente, al menos por el momento, por el registro cómico, deformador o absurdista a la hora de abordar determinados temas conflictivos. Al parecer, salvo algunas excepciones señaladas anteriormente, en las que se apunta críticamente de un modo directo o indirecto al carácter incompleto de la democracia española, desde la creación teatral aún hay muchas cautelas o temores –¿autocensura?, ¿autoodio?, ¿miedo?, ¿desconcierto?, ¿incapacidad?– a llevar a escena temáticas comprometidas como las estudiadas en el presente artículo.

Sin embargo, también es posible que sea necesaria una mayor perspectiva en el tiempo, un punto de vista desinhibido e independiente que permita tratar estas temáticas con mayor sosiego, libertad y conocimiento de causa, dada su extrema complejidad, y, en consecuencia, una más grande solidez estética e ideológica para afrontarlas con acierto. Sin lugar a dudas, el contexto de involución en materia de derechos civiles y sociales que hemos expuesto ha generado unos primeros textos y montajes que intentan, desde estéticas diversas, plantear algunos de sus aspectos de forma más o menos parcial. Es de suponer que, tarde o temprano, el teatro catalán –y el universal– sabrá estar a la altura del desafío que implica contribuir desde la escena a forjar una democracia más completa.

Referencias

Acha Ugarte, B. (2021). *Analizar el auge de la ultraderecha*. Gedisa.

Águeda, P. (13 de abril de 2019). El virus de la guerra sucia contra Podemos y el *procés* se extendió en la Policía más allá de la brigada política. *eldiario.es*. https://www.eldiario.es/politica/podemos-independentistas-policiales-gobierno-pp_1_1603490.html

17, 18, 28 y 31, identificables para el lector / espectador catalán. En otros montajes, la referencia al *procés* es más sutil: en la adaptación de *Assaig sobre la lucidesa* (Teatro Akadèmia, 2019), de José Saramago, estrenada bajo la dirección de Roger Julià, el público podía sentirse interpelado por esta alegoría sobre el autoritarismo que se puede esconder tras un sistema aparentemente democrático.

- Amnistía Internacional (29 de junio de 2021). España: la libertad de expresión y el derecho a la protesta pacífica llevan seis años bajo amenaza pero existe una oportunidad de revertir la situación. *es.amnesty.org*. <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/espana-la-libertad-de-expresion-y-el-derecho-a-la-protesta-pacifica-llevan-seis-anos-bajo-amenaza-pero-existe-una-oportunidad-de-revertir-la-situacion/>
- Ara (24 de junio de 2021). Editorial. La libertad de los presos es una victoria. *es.ara.cat*. https://es.ara.cat/opinion/libertad-presos-victoria_129_4031381.html
- Arendt, H. (2020). *Sobre la violencia* (Trad. de C. Criado). Alianza.
- Ayats, A. y Foguet, F. (Ed.) (2021). *La dramaturgia catalana al segle XXI, balanç crític*. Societat Catalana de Llengua i Literatura.
- Ballesteros, E. (15 de abril de 2021). La justicia ampara dentro de la libertad de expresión al cómic satírico sobre el 1-O que denunciaron los sindicatos policiales. *eldiario.es*. https://www.eldiario.es/politica/justicia-ampara-libertad-expresion-comic-satirico-1-denunciaron-sindicatos-policiales_1_7826448.html
- Barceló, M. y Rivera Beiras, I. (2019). *Informe de observación sobre la causa especial núm. 20907/2017 del Tribunal Supremo*. International Trial Watch. https://international-trialwatch.org/wp-content/uploads/2019/07/Informe_ITW_001.pdf
- Belbel, S. (2018). *Mexicatas*. Inédita.
- Borràs, J. (2018). *Dies que duraran anys*. Ara Llibres.
- Bosch, J. y Escolar, I. (2018). *El secuestro de la justicia*. Roca.
- Boye, G. (2019). *...Y ahí lo dejo. Crónica de un proceso*. Roca.
- Broch, À., Cornudella, J. y Foguet, F. (Eds.) (2018). *Teatre català avui 2000-2017*. Fonoll.
- Casanovas, J. (2020). *Alguns dies d'ahir*. Inédita.
- Casas, F. (2019). *Tota la veritat*. Ara Llibres.
- Clot, D. del (2021), *Lawfare. L'estratègia de repressió contra l'independentisme català*. Voliana.
- Clos, L., Masaló, P., Salvà, X. y Villanueva Mir, M. (2018). *Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)*. Institut del Teatre. http://pq19.institutdelteatre.cat/wp-content/uploads/Prospective_Actions_es.pdf
- Crettiez, X. (2009). *Las formas de la violencia* (Trad. de S. Kot). Whalldhuter.
- Foguet i Boreu, F. (2017). Une identité menacée, une inclusion précaire. Le thème de l'immigration dans la littérature dramatique catalane (2008-2015). En F. Crastes (Ed.), *L'étranger. Altérité, altération, métissage* (pp. 247-260). Albiana y Università di Corsica.

- Foguet i Boreu, F. (2021). Sobre l'estrena de *Poder i santedat*, de Manuel Molins. *Els Marges*, 124, 100-116.
- Foguet i Boreu, F. y Martínez Grimalt, J. T. (Eds.) (2022). *Història, memòria i teatre a les Illes Balears del segle XXI*. Leonard Muntaner.
- Garcia, Ll. (2021). *Només una veu*. En *Llàtzer Garcia (2008-2021)* (pp. 415-421). Arola.
- Giral Quintana, E. (2019). *Els 525 llibres del procés*. Servei de Publicacions de la UAB. https://ddd.uab.cat/pub/llibres/2019/204147/cinllipro_a2019.pdf
- González, S. (2020). *Per raó d'estat*. Ara Llibres.
- Guasp, J. (2016). *L'escorcoll*. Arola.
- Guasp, J. (2017a). *L'estàtua de la llibertat*. Arola.
- Guasp, J. (2017b). *Un dels dies més feliços de les nostres vides*. Arola.
- Guasp, J. (2019). *Rèquiem aeternam Espanya*. Inédita.
- Huerga, L. y Busquets, B. (2018). *Tu, calla! Sobre el dret a la llibertat d'expressió i manifestació*. Raig Verd.
- Jiménez González, A. (2018). Enemigos del Estado: las guerras legales de España contra obreros e independentistas. *Misión Jurídica. Revista de Derecho y de Ciencias Sociales*, 15, 181-203.
- Joanmiquel Pla, F. (2014). *La crida*. En *PIIGS. Dramatúrgia sobre la crisi*. Perpetuummobile, pp. 363-413.
- Martín Pallín, J. A. (2020). *El gobierno de las togas. Proceso al 'procés'*. Libros de la Catarata.
- Molins, M. (2020a). *Teatre complet 2*. Institució Alfons el Magnànim.
- Molins, M. (2020b). *Mort d'un antifeixista*. Inédita.
- Molins, M. (2022). *Once Upon a Time in Catalonia*. Inédita.
- Newtral y Verificat (2021). "¿Quiénes son los "más de 3.000 represaliados" de los que hablan los partidos independentistas?". 22 de julio. <https://www.newtral.es/represaliados-proces-partidos-independentista-quiénes-son/20210722/>
- Olivella, S. (2020). La guerra jurídica en el context de la violència institucional i l'erosió de la qualitat democràtica. *Eines*, 37, 32-43.
- Oriol, J. (2019). *Europa bull*. Arola.
- Panyella, J. (2022). *Causa general. La repressió de l'Estat espanyol contra el moviment per la independència de Catalunya (2009-2021)*. Angle.

- Pascual, A. M. (11 de febrero de 2021). Alrededor de 150 artistas, raperos, tuiteros, periodistas y políticos han sido condenados por delitos de opinión. *Publico.es*. <https://www.publico.es/politica/alrededor-150-artistas-raperos-tuiteros-periodistas-politicos-han-sido-condenados-delitos-opinion.html>
- Pozo, V. (17 de febrero de 2021). Los abusos de poder de la policía española. *Al Descubierto*. <https://aldescubierto.org/2021/02/17/los-abusos-de-poder-de-la-policia-espanola-2/>
- Rivero-Navarro, S. (2019). El activismo político y social del movimiento independentista catalán. En M. J. Hellín García y A. Corbalán Vélez (Eds.), *Todos a movilizarse. Protesta y activismo social en la España del siglo XXI* (pp. 166-184). Anthropos.
- Romano, S. M. (2019). *Lawfare*: judicialización de la política y neoliberalismo en América Latina. En S. M. Romano (Ed.), *Lawfare. Guerra judicial y neoliberalismo en América Latina* (pp. 19-38). Mármol e Izquierdo Editores.
- Rosa, A. N. et al., *PIIGS. Dramatúrgia sobre la crisi*. Perpetuummobile.
- Sémelin, J. (2002). *La no-violència explicada a les meves filles* (Trad. de M. Espasa). Empúries.
- Sierra, S. (2018). *Presos políticos españoles contemporáneos*. El Garaje Ediciones.
- Soler, E. (2022). *En procés* (Ed. de V. Orazi). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Soler, T. (2021). Polònia, quinze anys. En *Minoria Absoluta, El llibre blanc del Polònia* (pp. 12-14). Ara Llibres.
- Szpunberg, V. (2019). *Vis a vis*. En *Victoria Spunzberg (2004-2018)* (pp. 207-211). Arola.
- Tirado Sánchez, A. (2021). *El lawfare. Golpes de Estado en nombre de la ley*. Akal.
- Todorov, T. (2016). *Los enemigos íntimos de la democracia*. Galaxia Gutenberg.
- Urbán, M. (2019). *La emergencia de Vox. Apuntes para combatir a la extrema derecha española*. Sylone y Viento Sur.
- Vergés, S. (2019). *Follow the White Rabbit (exiliar-se o no)*. Inédita.
- Vergés, S. (2020). *A les portes de la ciutat*. Inédita.
- Vergés, S. (2021). *El vespre català (paisatge amb teulada i digressions)*. Inédita.
- Vinader, X. (2020). *Confidencial. Antologia d'articles, 1995-2015* (Ed. de F. Viadel). Tres i Quatre.
- Vives, A. (2018). *Procés*. Curial.

Woodworth, P. (2002). *Guerra sucia, manos limpias. ETA, el GAL y la democracia española*. Crítica.

Žižek, S. (2009). *Sobre la violència. Sis reflexions de biaix* (Trad. de C. Iribarren). Empúries.

G8 Project: cuando el teatro ilumina la historia

Irene Salza
Universitat Autònoma de Barcelona

En julio de 2001, Italia acogió la cumbre del G8 en la ciudad de Génova, un acontecimiento que resonó en todo el mundo y que, debido a la represión que siguió, fue definido por Amnistía Internacional (2021) como “la mayor violación de los derechos humanos en un país occidental desde la Segunda Guerra Mundial”. Fue un acontecimiento que representó para el país –o al menos para las generaciones que de alguna manera participaron en él– un punto de ruptura, una línea divisoria entre un “antes” y un “después” en la percepción de lo que puede y no puede suceder en un Estado “democrático” en términos de violencia ejercida por las fuerzas del orden sobre la población civil.

Oficialmente, la cumbre de 2001 tenía como objetivo “erradicar la pobreza” e “identificar medidas de apoyo a las economías de los países más frágiles según una estrategia integrada, especialmente en lo que respecta al comercio y la inversión social” (Commissione Europea, 2021), aunque en realidad fue más bien una ocasión de representatividad, dado que no se tomó ninguna decisión importante que no hubiera sido ya discutida ampliamente por los delegados de gobiernos en los meses anteriores (Mari, 2021, p. 29). Mientras que los “ocho grandes” (Silvio Berlusconi, primer ministro italiano; George W. Bush, presidente de los Estados Unidos de América; Jean Chrétien, primer ministro de Canadá; Jun 'Ichiro Koizumi, primer ministro

de Japón; Tony Blair, primer ministro del Reino Unido; Jacques Chirac, presidente de Francia; Gerhard Schröder, canciller de Alemania, y Vladimir Putin, presidente de Rusia) fueron encerrados en el Palacio Ducal, dentro de una “zona roja” blindada, la violencia alcanzó niveles extremos en las calles de Génova, durante las protestas coordinadas por el Foro Social de Génova. La plaza Alimonda, donde fue asesinado el joven manifestante Carlo Giuliani; la escuela Armando Díaz, donde durmieron los activistas y donde se produjeron palizas extremadamente violentas, y el cuartel de Bolzaneto, donde fueron torturados muchos de los detenidos, se han convertido en los lugares simbólicos de esos tres días, en los que el Estado de Derecho falló en muchas situaciones. Como recuerda el periodista de *Il Post*, Stefano Nazzi (2021), quienes debían vigilar no lo hacían o fingían no ver, y en muchos casos animaban a la policía a actuar sin reglas, haciendo del uso de la fuerza, la prevaricación y la humillación física y psicológica su norma de comportamiento.

En los veinte años transcurridos desde los dramáticos acontecimientos de la cumbre del 2001 se ha hablado, escrito y producido mucho para intentar reconstruir la dinámica de los acontecimientos, reelaborar los traumas, denunciar la violencia, no solo de los hechos violentos de los manifestantes, sino también y sobre todo de las fuerzas del orden, y sacar a la luz los designios de una organización que estaba condenada al fracaso desde el principio y que ha provocado enormes costes: un muerto; 600 heridos, de los cuales 208 fueron graves o muy graves; más de 300 detenidos; casi 300 arrestados, de los cuales la mitad eran extranjeros; peticiones de aclaración e indignación de todos los gobiernos europeos; algunas protestas formales de jefes de Estado; 350 000 millones de gastos; 40 000 millones de daños en la ciudad; un descrédito indeleble de Italia ante el mundo (De Gregorio, 2016, p. 8).

G8: los hechos y sus consecuencias

Veamos con más detalle lo que ocurrió en esos tres días en Génova, tratando de centrarnos en cómo los acontecimientos que tuvieron lugar pueden seguir hablándonos a nosotros y a las nuevas generaciones hoy en día, y asimismo cómo, tanto en el momento de los hechos como en la actualidad, el teatro ha tratado de arrojar luz sobre los mismos.

Como reconstruye lúcidamente Nazzi (2021), el G8 de Génova fue un desastre derivado de subestimaciones culpables e intenciones criminales, pero también de errores macroscópicos, empezando por la elección de la ciudad donde se iba a celebrar la cumbre, Génova, que solo *a posteriori* se juzgó topográficamente inadecuada para la gestión del orden público. Antes de los días de la cumbre del G8, los servicios de inteligencia italianos proporcionaron al gobierno y a los jefes de las fuerzas policiales informes detallados sobre lo que podría ocurrir. La llegada de unos 2000 extranjeros y 500 italianos estaba prevista para ser “vigilada”, según el término utilizado por la policía. Los más

peligrosos, entre 500 y 1000, habrían sido los del *bloque negro*, principalmente gente del movimiento anarquista, considerada extremista y violenta.

Para proteger el G8, en la noche del 17 al 18 de julio se estableció una “zona roja”: se instalaron rejas de tres metros de altura, creando un muro de ocho kilómetros de largo con 13 puertas para proteger una ciudadela que se suponía inviolable. Los residentes recibieron un pase para entrar y salir, los desagües fueron sellados, los autobuses dejaron de circular. En la noche del 18 de julio, una enorme serie de contenedores de cinco metros de altura fueron colocados en el paseo marítimo y frente a la estación de Brignole. La zona intransitable se amplió así, creando cuellos de botella potencialmente peligrosos en algunos lugares por donde pasarían posteriormente las manifestaciones. En Génova se desplegaron 20 000 policías (Nazzi, 2021).

En cierto modo, la cumbre del G8 en Génova fue el punto de llegada y el principio del fin del movimiento no-global, llamado así porque luchaba contra la globalización, que se había mostrado al mundo el 30 de noviembre de 1999 en la cumbre de la Organización Mundial del Comercio (OMC), y luego en las cumbres de Davos, Porto Alegre, Nápoles y Gotemburgo, por citar algunas. El movimiento, en el cambio de siglo, adquirió una dimensión global, con la coexistencia de muchas almas; unidas, sin embargo, por una visión compartida, indudablemente ecologista y anticapitalista, sobre todo contra el poder de las multinacionales, la explotación del trabajo en el Tercer Mundo, la pérdida de control del individuo y de los Estados nación respecto a los mecanismos, a menudo oscuros, de las grandes finanzas mundiales.

En Italia, el movimiento no-global dio vida al Foro Social de Génova, que se creó para preparar la plataforma de reivindicaciones y demandas para el G8 de 2001. El Foro estaba formado por 1184 grupos y movimientos: muchos y muy diferentes, con agendas, demandas y principios que, en muchos aspectos, eran hasta conflictivos. Entre ellos había partidos como Rifondazione Comunista y los Verdes, movimientos cristianos como Pax Christi y la Federación de Iglesias Evangélicas, y sindicatos como Fiom y Cobas. Y también la red Lilliput, un grupo de ONG que trabaja en países pobres, el Banco Ético de los Pueblos, centros sociales como Leoncavallo en Milán y Officina 99 en Nápoles, movimientos feministas, Attac, la asociación para la fiscalidad de la renta financiera, WWF y Legambiente (Nazzi, 2021).

Con los ataques indiscriminados de los días de Génova y la aniquilación del movimiento, además de suspender el estado de derecho e infligir un sufrimiento inolvidable, se borró políticamente a una generación. El G8 es un trozo de la historia de la República Italiana que ha dejado una huella indeleble. Días de violencia perpetrados por las fuerzas del orden y los grupos organizados de manifestantes, una ciudad puesta a tiro, seguida de años de juicios, condenas, absoluciones, prescripciones y reinserciones en el servicio de muchos de los protagonistas (De Gregorio, 2016).

Concita De Gregorio (2016) periodista, corresponsal del diario *Repubblica* en Génova, denuncia cómo los autores de la violencia y sus responsables fueron ascendidos o prejubilados y solo los últimos condenados. De hecho, los líderes políticos de la época siguieron gobernando durante mucho tiempo, lo que demuestra que la violencia de Díaz y Bolzaneto estaba predestinada, seguía una dirección y un guion precisos. En su libro *Non lavate questo sangue* (2016), escrito en cinco días y cinco noches después de los acontecimientos de Génova, la autora reflexiona sobre la necesidad de cualquier forma de poder, incluso la democracia, de ser escenificada, y observa cómo en Génova se vio una representación de la distancia física, emocional e ideal entre los representantes elegidos y sus votantes: los gobernantes encerrados en la burbuja aséptica de los privilegios y el pueblo reunido fuera, alejado por cañones de agua, gases lacrimógenos y 20 000 hombres en armas. De este modo, a la víspera de la cumbre, Génova aparece como un gigantesco teatro vacío, listo para la puesta en escena (De Gregorio 2016, p. 8).

Genova 01: una visión crítica del G8

Y así, levantando el telón de este teatro vacío y preparado para acoger la acción dramática, intentamos desandar los días de Génova adentrándonos en *Genova 01*, una obra escrita en 2001 por el entonces jovencísimo, aunque ya bastante exitoso, director y dramaturgo Fausto Paravidino, elaborando impresiones recogidas de testigos directos, de vídeos, de noticias y en gran parte del mencionado texto de Concita De Gregorio. La pieza, encargada por el Royal Court Theatre de Londres, está escrita en forma de tragedia en cuatro actos más un prólogo, cada uno de ellos dedicado a uno de los días en que ocurrió la tragedia de Génova.

Puesta en escena por un grupo variable de actores, generalmente cuatro, en forma de oratorio civil, la obra de Paravidino se inscribe en una escena teatral italiana que, desde los años 1970 con Dario Fo, y luego gradualmente en las décadas siguientes, ha sido extraordinariamente rica en experiencias teatrales que abordan temas políticos, según diferentes poéticas y diferentes registros. *Genova 01*, en particular, puede considerarse con razón una obra de *teatro narrativo* que, desde la segunda mitad de los años ochenta, pero sobre todo desde principios de los noventa hasta la actualidad, ha sondeado y sigue sondeando los capítulos más violentos, controvertidos o poco conocidos de nuestra historia política y social, vinculados al nazifascismo, a la Segunda Guerra Mundial, a las masacres terroristas de los años setenta, a la mafia y a la emigración italiana, primero del extranjero y luego de otros países a nuestras costas en la actualidad.

En este “cuasi-género”, como lo define Gerardo Guccini (2006), uno de los principales estudiosos del *teatro narrativo*, el narrador se convierte en el centro y en el motor de la representación. Entre sus representantes más destacados cabe señalar a Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino, Ascanio Celestini, Davide

Enia y Marco Perrotta, por mencionar solo los nombres más famosos. Estos actores-autores aparecen en escena con su propia identidad, para contar historias y no para representarlas, y, a menudo con un gran trabajo documental a sus espaldas, sacan a la luz episodios oscuros y dolorosos, con el objetivo de construir con el público un tejido de experiencias que incluya y, a veces, modifique la memoria de los espectadores.

En el caso de *Genova 01*, vemos en escena, además del autor-actor, un coro de narradores, a diferencia del narrador único que solemos encontrar en las representaciones de teatro narrativo, como para subrayar la necesidad de explorar diferentes puntos de vista, de dar espacio a una pluralidad de voces para restituir la complejidad de un acontecimiento que implicó a diferentes componentes de la comunidad. En realidad, se trata de un monólogo, como observa Franco Quadri, o de una reflexión en primera persona que pretende ser un eco y una reconstrucción de lo sucedido durante los días de la reunión de los llamados ocho grandes, y que puede repartirse entre muchas voces, una lista de participantes en acciones, hechos, provocaciones, violencia, un ejemplo tosco pero emotivo de teatro-documento, escrito, una vez más, por “uno que no estuvo allí” (2002, p. IX).

La pieza, al igual que otras obras dedicadas a los sucesos de Génova, entre las que mencionamos *Con il tuo sasso* (2004), de Riccardo Listini, y *Genova 2001* (2004), de Veronica Cruciani, se representó más en el extranjero en los teatros oficiales, mientras que en Italia tuvo una amplia difusión principalmente en los circuitos teatrales no oficiales: centros sociales, casas de barrio, escuelas; la misma suerte corrió la gran variedad de producciones “desde abajo” del teatro civil, como las numerosas experiencias de Teatro Foro, que animaron la escena cultural italiana en los años inmediatamente posteriores al G8. *Genova 01* se presentó por primera vez el 28 de febrero de 2002 en el Jerwood Theatre Downstairs de Londres por la Royal Court con 15 actores; en Italia se presentó primero en forma de lectura escenificada el 17 de marzo de 2002 en el Teatro della Limonaia de Florencia. Entre las puestas en escena más significativas, señalemos la del 21 de enero de 2003 en el Teatro Vittoria de Roma, dirigida por Filippo Dini y la del Ambra Jovinnelli de Roma en 2007, dirigida por el propio Paravidino.

Ya en las notas del director, el autor advierte que “*Genova 01* es un texto abierto porque está ambientado en un teatro, porque no hay personajes y no sabemos si los acontecimientos de Génova y sus consecuencias y repercusiones llegarán a su fin y cuándo” (Paravidino, 2018, p. 259).¹ El texto rechaza una acción teatral: una fila de micrófonos es suficiente para devolver la sucesión de anotaciones, datos, emociones y gritos con la dicción única de varios lectores que se alternan, como corresponde a un instrumento de lucha, que permite la máxima libertad en la presentación y también es susceptible de evolución (Quadri, 2002, p. IX).

1 Todas las traducciones al castellano de los textos en italiano de este artículo son de la autora.

Como dice el propio texto, “la tragedia pide ser completamente reescrita, día tras día” (Paravidino, 2018, p. 259). Estas palabras del autor resultaron ser muy proféticas, porque, como veremos, Paravidino no solo siguió trabajando en el texto en los años posteriores a su primera publicación en 2002, sino que es uno de los nueve dramaturgos convocados por el Teatro Nazionale di Génova para reflexionar sobre los acontecimientos del G8, veinte años después, y para producir una nueva dramaturgia, precisamente a partir de ese primer texto escrito después de los hechos.

En una entrevista en video con los académicos Olivier Favier y Federica Martucci (2021),² Paravidino reflexiona sobre esta metamorfosis de la obra, desde que fue concebida inicialmente como una “obra de teatro instantánea”, y por lo tanto destinada a terminar cuando disminuyera el interés por los hechos narrados, hasta una obra que ha seguido despertando interés y representándose en años posteriores, casi como para demostrar cómo los hechos narrados no se limitan a ser acontecimientos actuales: “esa historia” se ha convertido en un “clásico”, y como tal ha seguido siendo escenificada, reescrita y transformada con la distancia que favorece el paso del tiempo (Favier y Martucci, 2021).

El texto de Paravidino, como señala Alessandro Romano (2004) en su crítica a la puesta en escena de Filippo Dini, es una forma de teatro civil, un acto de justicia, de verdad, sin retórica, sin adornos formales ni estilísticos: los hechos son relatados en su esencia cruda, con la convicción de que el espectador tiene derecho a saber cómo sucedieron las cosas, a hacer aflorar sentimientos que el tiempo ha embotado, a tomar posición sobre los acontecimientos que ahora serán narrados quirúrgica y cronológicamente. La muerte de Carlo Giuliani y la masacre perpetrada por las fuerzas del orden en la escuela Díaz son, sin duda, los episodios más sangrientos y al mismo tiempo más inexplicables, también porque nadie pagó por el asesinato de un joven de 23 años sin antecedentes penales y por un centenar de cuerpos molidos a golpes.

Los acontecimientos de Génova están reconstruidos con un lenguaje seco, a veces irónico, siempre documentado y minucioso en sus detalles; el autor trata de reconstruir los hechos, pero al mismo tiempo de desmontarlos, dejando ver o a veces vislumbrar los designios de arriba que llevaron a un ejercicio brutal y sistemático de la violencia.

La obra comienza con el prólogo, pero incluso antes hay un intercambio entre los actores, que es también una declaración de intenciones sobre un texto que se declara “un relato en tiempo presente, sobre personas reales” y que, por tanto, “no pretende ser una reconstrucción de hechos” sino de lo que el autor

2 Favier y Martucci han publicado recientemente una interesante colección de fragmentos de textos teatrales italianos traducidos al francés, reunidos bajo el título *1990-2020. Le théâtre italien en résistance* (2021), edición de la que forma parte *Genova 01*.

ha observado personalmente. Vuelve aquí la distinción entre los que estuvieron en Génova y los que no, como el autor, pero que, sin embargo, quedaron tocados, profundamente cambiados por la tragedia ocurrida. Génova se define no solo como una ciudad, sino también como un lugar de la mente, que representa la autocelebración del poder, la manifestación de la protesta, la tragedia que lo cubre y lo descubre todo: una tragedia que está en el presente y que por ello “no puede celebrarse todavía como una metáfora, sino que pide ser escrita y reescrita cada día” (Paravidino, 2018, p. 261). De hecho, este es exactamente el destino del texto: ser escrito y reescrito, añadiendo cada vez nuevos elementos documentales, para volver, en la fase de publicación, a la versión original, considerada por el autor como la más verdadera (Favier y Martucci, 2021)

Las palabras con las que comienza el prólogo son emblemáticas y retoman casi textualmente el incipit de *Non lavate questo sangue*, sancionando explícitamente no solo la referencia, constante y continua en el texto, a la obra de Concita De Gregorio, sino también la comparación, repetida varias veces, entre un acontecimiento representativo como el G8, con multiplicidad de personajes, escenarios y acciones, y una puesta en escena teatral tradicional, completa con la dirección y el montaje. De Gregorio (2016) comenzó su reflexión “en caliente” sobre las jornadas del G8 escribiendo: “Es cierto que incluso la democracia, como cualquier forma de poder, necesita ser escenificada. Necesita una foto de recuerdo, que certifique su existencia” (p. 3); Paravidino (2018) es aún más incisivo: “La tragedia no necesita representarse a sí misma. Pero el poder lo hace, incluso el poder democrático. Así que se ha inventado el G8, ‘el partido de los poderosos’” (p. 263).

El objetivo del prólogo, además de presentar a los protagonistas del G8 y desenmascarar su mandato oculto “la tarea que tienen que realizar es hacer publicidad” (Paravidino, 2018, p. 263); es dar a conocer al espectador lo que ocurrió antes de los días de Génova, revelando ese “entre bastidores” que condujo paso a paso a la representación de la tragedia. En particular, destaca las maquinaciones del primer ministro italiano Silvio Berlusconi, quien, para “dar una buena impresión” y “elevar el nivel de confrontación para poder mostrar sus músculos a los siete socios y al pueblo” (Paravidino, 2018, p. 263) divide Génova en tres zonas, creando una paradoja: en la zona roja, donde se celebrará la cumbre, nadie puede entrar sin un pase, pero este pase solo se expide dentro de la misma zona roja, de la que además se invita a salir a quienes viven allí. Se dan a conocer una serie de gestos encaminados a la preparación escenográfica del acontecimiento: el primer ministro cubre las fachadas de las casas que no le gustan con representaciones de casas que sí le gustan; hace colgar de los limoneros frutos falsos del tamaño de cítricos maduros, que aún no han madurado, y pide a los ciudadanos de Génova que no cuelguen la ropa sucia fuera de sus balcones, para no dar una imagen descuidada de la ciudad (Paravidino, 2018, p. 264).

Además de estas medidas puramente estéticas, también se enumeran algunas más sustanciales, que muestran cómo el potencial de violencia inherente al evento ya estaba claro en la mente de los organizadores. Con un lenguaje seco e irónico que subraya la brutal ligereza de las decisiones tomadas desde arriba, se explican medidas como trasladar a presos de las cárceles de Génova a otras cárceles para tener el mayor número de “camas” disponibles o cerrar el espacio aéreo sobre la ciudad, y se denuncia la aplicación de una estrategia de tensión, ya muy popular en Italia, como la entrega de pequeños paquetes bomba en los días previos al G8 y las advertencias generalizadas sobre posibles bombardeos de bolsas de sangre infectadas por los no-globals (Paravidino, 2018, p. 265).

Al final del prólogo, los preparativos también han terminado y “todo está listo para el primer acto y los que siguen” (Paravidino, 2018, p. 265).

El primer acto se refiere a la jornada del jueves 19 de julio de 2001 y es el relato apremiante de la llegada a Génova de los no-globals y de cómo se produce la “manifestación de los migrantes”, entre cantos y bailes, conciertos, entusiasmos y ganas de hacer oír su voz. El movimiento es descrito como el mayor movimiento de crítica al indefendible sistema capitalista y poscolonial no comunista, una gran aglomeración de grupos e ideas a la que puede agarrarse cualquiera que vea una enfermedad en el actual orden mundial, formado por asociaciones y manifestantes que en su diversidad han encontrado varias cosas en común, entre las cuales el no sentirse representados por esos ocho, el creer que “un mundo diferente es posible”, como reza el eslogan más repetido (Paravidino, 2018, p. 267). En un ambiente percibido como de protesta festiva, se nota que los policías se infiltran, se pasean, observan, otros se apartan, hasta que “uno de ellos se asoma desde un tanque y le explica a Concita De Gregorio, de *La Repubblica*, que mañana atacarán” (Paravidino, 2018, p. 269). Así, con el conocimiento de que la fiesta era una distracción, que los policías tienen armas, sangre infectada y bolas de ácido y que han sido bien entrenados por la policía de Los Ángeles en las técnicas de ataque de los no-globals, termina el primer acto, dejando al lector (o al espectador) en suspenso sobre lo que podría ocurrir al día siguiente.

De hecho, los tres actos siguientes llegan al corazón de la tragedia, fielmente reconstruida a través de una documentación precisa, tan conmovedora y lúcida que, como observa Franco Quadri, “no necesita comentarios” (2002, p. IX). Los hechos son fotografiados teniendo en cuenta los diferentes puntos de vista implicados, pero al mismo tiempo es un coro de voces unidas que denuncian, diseccionan y desmontan los acontecimientos, recurriendo siempre a un registro irónico que pone de manifiesto no solo la gratuidad y la gravedad de la violencia ejercida y sufrida, sino también las mentiras y omisiones del relato oficial.

El segundo acto, el viernes 20 de julio, comienza con la confirmación de lo prometido en la conclusión del primero: “Al día siguiente, como se esperaba, atacaron” (Paravidino, 2018, p. 270). Los pasajes que siguen desenmascaran

con una narración apremiante la infiltración policial de los bloques negros que “¡serán denominados unánimemente como los malos de Génova!”, pero “son muy útiles para quienes quieren elevar el nivel de confrontación” (Paravidino, 2018, p. 271). La estrategia de infiltración se pone de relieve enumerando las acciones según una cruda secuencia cronológica, sin florituras, intercalada con preguntas del coro civil que observa impotente. La narración continúa describiendo las cargas policiales contra la procesión de desobedientes desarmados, hasta la reconstrucción fotograma a fotograma del asesinato del joven Carlo Giuliani, por mano del igualmente joven carabiniere recluta Mario Placanica. El trágico suceso resulta aún más amargo por el cinismo con el que se informa a las “altas esferas”: “¡Presidente, está el muerto!”, como si “el muerto” fuera obviamente lo que se esperaba (Paravidino, 2018, p. 274).

Aquí vuelven las preguntas apremiantes y la exigencia de la verdad. La voz de los actores es la de la sociedad civil, que no cree en la versión oficial de la “autodefensa” y la desmonta secuencia a secuencia, demostrando que no es más que una de las muchas mentiras del Estado que la gente ya no quiere creer.

El tercer acto se sitúa en el sábado 21 de julio; hay otra manifestación y esta vez hay 300 000 manifestantes; es un río, lleno de “ira, tristeza, deseo de venganza” (Paravidino, 2018, p. 279). Continúa la descripción de las persecuciones, los ataques con gases lacrimógenos y las palizas a manifestantes de todas las edades, incluso en zonas alejadas de la procesión. La tragedia alcanza su punto álgido cuando durante la noche la policía irrumpe en la escuela Díaz, sede del Foro Social de Génova, donde a las 23 horas había 96 manifestantes durmiendo, la mayoría extranjeros.

El horror vivido por los militantes en el interior de la escuela Díaz, en nombre de la sospecha de posesión de armas, se hace grotesco por la lista minuciosa de todos los objetos incautados por la policía, entre los que no hay armas, aparte de dos cócteles molotov, que resultan ser reconocidos por un policía como los que encontró en Corso Italia y luego evidentemente llevados al Díaz por la misma policía. Después de esta lista tan inocua, la violencia sufrida, antes descrita con tanto detalle, parece aún más grave, precisamente porque es absurda.

Pero aún no ha terminado. El cuarto acto aún está por llegar, el domingo 22 de julio. La cumbre ha concluido y es como si ya estuviera lejos. En el cuartel de Bolzaneto, a las afueras de Génova, donde fueron llevados los detenidos de la escuela Díaz y donde nadie puede ver, tiene lugar el último y terrible acto de la tragedia. Se da voz a los testimonios de quienes lo vivieron, frente a los del Chile de Pinochet. Aquí se habla de una tortura física y psicológica real: obligación de ponerse delante del muro, brazos en alto por horas, puñetazos, patadas en las partes íntimas, amenazas sexuales, obligación de gritar “Viva il Duce”, ser orinado por la policía. Y esta violencia es una vez más llevada a la realidad por un relato seco y preciso que no deja lugar a la imaginación y que, por eso mismo, saca a la luz un horror inimaginable, impensable, un horror

que ha cambiado para siempre, en la percepción de muchos, la relación con las instituciones de la democracia (Paravidino, 2018, pp. 285-286).

Y así sucesivamente. Los testimonios vuelven a ir acompañados de las reflexiones, reclamaciones y denuncias del coro civil, que quiere mostrar cómo los hechos ocurridos y la impunidad de las fuerzas del orden fueron encubiertos por las instituciones, yendo en contra de la Constitución italiana, así como de la verdad.

Se cita a Pasolini, diciendo que se sabe quiénes son los instigadores de las masacres, pero no se tienen las pruebas. Y los responsables, los que con la masacre de Génova querían encubrir los motivos de la protesta, son los mismos que querían demostrar que “un mundo diferente no es posible sin violencia”. Esta amarga conciencia marca la conclusión de la tragedia de Génova, una tragedia moderna y estupefacta, “sin sentido y sin catarsis” (Paravidino, 2018, p. 288).

***Noccioline*: otra forma de representar la tragedia**

Genova 01 no es la única obra de Paravidino dedicada a los acontecimientos de Génova. *Noccioline*, también escrita en caliente, cerca de los acontecimientos, de nuevo por encargo de una institución teatral inglesa, el Royal National Theatre, en el marco del proyecto “International Connections 2001”, es una consecuencia de los sucesos de Génova, aunque parte de un marco narrativo anterior. La pieza propone un registro completamente diferente al documental de *Genova 01*: Paravidino se mueve aquí en el terreno más habitual para él de la ficción oscura y mordaz, con un texto profundamente político, en el que torturas que recuerdan muy de cerca los horrores de los cuarteles de Bolzaneto entran en la narración, dividiendo a los personajes en víctimas y verdugos.

Noccioline consta en dos actos: el primero trata de un grupo de amigos adolescentes de los años 1990, en la línea de los *Peanuts* (que nunca se mencionan explícitamente en el texto, pero que inspiran los nombres y las características de los personajes), que se encuentran en una situación grotesca: a Buddy (que sería como Charlie Brown) una familia de conocidos le ha confiado una casa para que la cuide en su ausencia y la pandilla de amigos se apresura a ocuparla en varias ocasiones, terminando por realizar una obra de destrucción; el desafortunado Buddy intenta en vano echarlos y al final tiene que enfrentarse con la llegada del hijo de los dueños. La atmósfera es la ligera pero al mismo tiempo cínica y a veces despiadada del mundo adolescente, mientras que los títulos de las escenas sueltas, utilizados como signos brechtianos, recuerdan con nombres sonoros ciertos eslóganes de la época o principios sociopolíticos de diversos partidos en lucha en nuestra sociedad, poniéndolos irónicamente en relación con las inofensivas situaciones representadas (Quadri, 2002, p. X). Así, por ejemplo, “Permiso de permanencia” es la escena en la que Buddy intenta convencer a Piggy de que abandone la casa que está bajo su responsabilidad; en “Los medios de comunicación controlan el mundo”, Minus no se digna a escuchar a Buddy porque tiene ganas de ver a los pitufos en la

televisión, mientras que “Globalización y mundialización” es la escena en la que se les acaba la Coca-cola y discuten si comprar más, en lugar de Fanta o Pepsi, hasta llegar a “Plutocracia”; la última escena, en la que Schkreker, el hijo de los caseros, entra en la casa, humillando a Buddy y obligándole a echar a toda la pandilla, que deberá pernoctar en sacos de dormir en el salón.

El segundo acto se sitúa unos diez años después; la acción se traslada al ambiente represivo de una comisaría, una especie de cuartel de Bolzaneto. Los personajes son los mismos, no recuerdan lo que fueron en las escenas anteriores, aunque lo que parecía una metáfora en su dinámica privada parece haberse realizado de la peor manera posible. Aquí se dividen bruscamente en verdugos o víctimas, con la intención de experimentar un sistema de tortura policial-regimental, en el que, como observa Quadri (2002, p. X), se habla mucho de régimen y de responsabilidad, conscientes de que los presos, sometidos a palizas, apremios, suicidios forzados y todo tipo de violencia, incluida la mental y psicológica, nunca faltarán, porque el terror es necesario para la supervivencia del poder.

Valerio Binasco (2007), que puso en escena *Noccioline* en 2007 en el Teatro Eliseo de Roma, señala en las notas del director cómo el texto de Paravidino, escrito casi de improviso tras los sucesos de Génova, esconde una gran rabia, la rabia del autor y de todos los jóvenes como él (Paravidino tenía entonces 25 años) que veían y no entendían cosas que parecían imposibles en aquellos días en los que se vivía en las calles de todo el mundo la esperanza de “un mundo diferente” y sus posibilidades políticas concretas.

Tanto *Noccioline* como *Genova 01* nacieron de ese choque, un choque que fue de dos tipos: uno humano (ver la violencia y la injusticia como algo natural y aceptado por todos) y otro político (entender que un mundo diferente no es posible): un choque que, en una entrevista reciente, Paravidino resumió en extrema síntesis así: “alguien masacró a otro que realmente no lo esperaba y nosotros, como sociedad, somos hijos de ese choque [...]. Génova marcó para nosotros el fin de la lucha de clases, el fin de la idea de que la política era un lugar donde se podía luchar dentro de la democracia” (Iicparigi, 2021). Y, sin embargo, como señala Binasco (2007), *Noccioline* no es un texto “airado” o de denuncia. Es un texto político, pero también una comedia divertida, que tiene muchas intuiciones ingeniosas; no pide a los personajes que hagan proclamas o se reconozcan ideológicamente, sino simplemente que sean niños, cínicamente ajenos a todo y a todos, tal como parecen ser en la realidad y tal como la sociedad, en su cotidianidad amablemente represiva, quiere que sean.

En la primera parte de la obra, se pide a los personajes que lleven dentro de sí esa pizca de infancia que les permite sentirse inocentes en todo momento, incluso mientras cometen los pequeños abusos que los niños se hacen entre sí, como si se entrenaran para un mañana despiadado. En la segunda parte, el clima general parece cambiar. Ya no estamos dentro de una divertida metáfora, inspirada en

los inocentes e involuntariamente sabios niños de Schultz, sino que nos sumergimos en una posible realidad, en un mundo diferente, pero peor, en el que la separación entre ganadores y perdedores se ha hecho más clara. A pesar de ello, *Noccioline* es una obra muy divertida, y lo es, según el director, porque sus temas principales, es decir, la política y la ira, pasan a un segundo plano frente al estilo, que es casi el de una comedia de situación (Binasco, 2007).

Podemos ver cómo las dos piezas de Paravidino, ambas escritas cerca de los acontecimientos, son dos reacciones inmediatas y en cierto modo complementarias a la violencia en Génova: *Genova 01*, a través del registro del teatro documental, persiguiendo un objetivo más explícito de información y concienciación civil; *Noccioline*, a través del registro de la ficción, mostrando las distorsiones de una sociedad que, al permanecer en silencio, de alguna manera hace que el horror forme parte de sí misma: el ejercicio institucional de la violencia. Todorov (2012), al reflexionar sobre el sentido y el significado de la memoria, observa que existe el riesgo de atribuir un grado superlativo simplemente a las acciones que nos afectan más directamente, pero también es cierto, siempre según el autor, que debemos intentar devolver a cada acontecimiento su propia especificidad: como se desprende de los trabajos comentados anteriormente, el G8 de Génova fue un acontecimiento que subvirtió la idea de que cosas así no pueden ocurrir en nuestras democracias, la idea de que las verdaderas tragedias pertenecen al pasado o en todo caso se consuman en otras partes del mundo, donde están vigentes democracias más frágiles.

Por lo que respecta a la percepción de los italianos, al menos la de las generaciones implicadas, el G8 puede considerarse uno de esos episodios que marcan indeleblemente una época, acontecimientos traumáticos por excelencia (un ejemplo llamativo es el de los atentados del 11 de septiembre de 2001, que tuvieron lugar solo tres meses después), en los que todos los que los vivieron, de cerca o de lejos, recuerdan exactamente dónde estaban y qué hacían en el momento en que sucedieron, porque marcan una clara línea divisoria en su percepción del mundo. Hablando del G8, aún hoy, la gran diferencia que se pone de manifiesto es entre los “que estaban allí”, que se encontraban en Génova en esos días, que lo han vivido en primera persona, y los “que no estaban allí”, pero que, de hecho, recuerdan muy bien dónde estaban y qué estaban haciendo en ese momento tan deflagrador para el país. Uno de los que “no estuvieron allí”, pero que han decidido protagonizar la rica y variada reflexión cultural *a posteriori* de Génova, es el director del Teatro Nacional de Génova, Davide Livermore. Con motivo del vigésimo aniversario del G8 y en concomitancia con las celebraciones del 70 aniversario del Teatro Nazionale di Genova, Livermore, con el comisariado de Andrea Porcheddu y la coordinación de Laura Artoni, ha creado un proyecto articulado, el G8 Project, con el objetivo de revivir y sacar a la luz un capítulo de la historia de nuestro país que sigue siendo una herida abierta.

G8 Project: visitar el G8 y reflexionar sobre el mundo actual

En sus estudios sobre la memoria, Todorov (2019, p. 195) vuelve a advertir del riesgo de sacralizar o trivializar los recuerdos y observa que el buen uso de la memoria es el que sirve a una causa justa, no el que se limita a reproducir el pasado. Precisamente en línea con esta observación se puede leer el G8 Project, un proyecto que ha querido no solo conmemorar los trágicos acontecimientos de 2001, sino sobre todo aprovechar el aniversario para reflexionar, a través de los instrumentos del arte y el teatro, sobre cómo esos acontecimientos han condicionado la vida política y social de nuestro país en los últimos veinte años, así como sobre las perspectivas de futuro. Toda la iniciativa, como observa el propio Livermore en un reciente montaje de la RSI Radiotelevisione Svizzera (2021), se basa en el deseo de reapropiarse de una tradición de teatro documental que está en la base de la historia del Teatro Nazionale di Genova, en la conciencia de que la historia reciente tiene una relación concreta con nuestro presente y de que el teatro, especialmente el teatro público, debe ser necesariamente un teatro político, preocupado por lo que ocurre en la *polis*.

La programación del proyecto es compleja y articulada, y se compone de varias iniciativas: en primer lugar, una exposición interactiva titulada “Fare Luce”, inaugurada coincidiendo con las celebraciones del vigésimo aniversario del G8 en Génova. Concebida por el propio Livermore, la obra se inspira en la Casa de la Memoria de Santiago de Chile y se propone como un gesto poético y teatral para elaborar una memoria compartida: inmersos en un alienante cubo blanco, los espectadores, activando un código QR desde sus teléfonos móviles, tienen acceso a una impresionante cantidad de información sobre los acontecimientos del G8 de 2001, fruto de una masiva recopilación documental.

La segunda iniciativa, comisariada por Andrea Porcheddu, el dramaturgo del Teatro Nazionale di Génova, fue la convocatoria de nueve destacados dramaturgos de los ocho países participantes en el G8 de 2001, más Bélgica en representación de la Unión Europea, llamados a escribir cada uno de ellos una obra inédita para la ocasión. Las nueve obras se estrenaron colectivamente el 9 de octubre en Génova, en la apertura de la temporada 2021/2022 del Teatro Nazionale, y permanecieron en cartel en los teatros de Módena e Ivo Chiesa durante todo el mes de octubre de 2021. Los autores que participaron en esta iniciativa fueron: Roland Schimmelpfennig (Alemania), Nathalie Fillion (Francia), Guillermo Verdecchia (Canadá), Sabrina Mahfouz (Reino Unido), Toshiro Suzue (Japón), Wendy MacLeod (Estados Unidos), Ivan Vyrypaev (Rusia) y Fabrice Murgia (Bélgica, en representación de la Unión Europea).

Como dijimos más arriba, Fausto Paravidino fue llamado para representar a Italia, en honor a esa *Genova 01* tan poco reconocida por el teatro italiano. Veinte años después, el autor vuelve, esta vez por encargo, a reflexionar sobre esos

temas, nunca abandonados del todo y ya explorados muchas veces a lo largo de los años, para darse cuenta, como veremos, una vez más, de que las heridas abiertas siguen sangrando y que muchas preguntas han quedado sin respuesta. La aportación dirigida a los artistas, como se indica en las notas de los comisarios, era no tanto y no solo repensar los acontecimientos de 2001, sino más bien aprovechar la oportunidad para pensar en los primeros veinte años de este nuevo siglo: mirar el pasado reciente en perspectiva, en sus infinitas y contradictorias realidades, pero también poner en perspectiva una hipótesis de futuro, de desarrollo, de modelos practicables, con una mirada proactiva también para las nuevas generaciones (Teatro Nazionale di Genova, 2021a). Hay pocas reglas de participación: duración de aproximadamente una hora, escenografía esencial y una maxi pantalla al fondo del escenario disponible para todas las producciones. Los textos, traducidos al italiano, se pusieron en escena con la participación de los autores, nueve directores, casi todos italianos, y más de cuarenta actores y actrices seleccionados mediante audiciones específicamente para la iniciativa.

El evento se inauguró con un maratón teatral de un día: más de diez horas de teatro para nueve capítulos de una historia entre el pasado y el presente, móvil tanto en el tiempo como en el espacio, que se desplazó entre el teatro Ivo Chiesa y el teatro de Módena para abordar artísticamente los temas surgidos en el G8 y actualizarlos con el presente: un presente que no solo pretende ser testimonio y reconstrucción, sino también apertura, reflexión y, si es posible, esperanza. El acontecimiento fue épico: una verdadera inmersión teatral, aún más significativa y extraordinaria si pensamos que también marcó el final de un período de cierre de teatros que había durado más de un año debido a la pandemia del covid-19. Fue una empresa excepcional para los artistas, los organizadores y el público, que se convirtió en una comunidad de pensamiento sobre las cuestiones planteadas por las obras.

La última iniciativa en orden cronológico fue la creación del taller *Quel che resta del fuoco*, dedicado a jóvenes nacidos en 2001 y destinado a crear una nueva obra de teatro junto con actores profesionales, un proyecto comisariado por los directores Giorgio Scaramuzzino y Elena Dragonetti que se preguntan: “¿Con qué sueñan los niños de hoy? ¿Cuáles eran los sueños de los jóvenes que en 2001 querían construir un mundo nuevo, destrozados por la violencia de aquellos días? ¿Qué significa hoy luchar por otro mundo posible? ¿Y qué se siente al ser un adolescente en medio de una pandemia?” (Teatro Nazionale di Genova, 2021b).

El hecho de que una institución teatral nacional, de hecho, uno de los teatros italianos más importantes, haya retomado explícita y abiertamente un capítulo aún abierto y doloroso de nuestra historia reciente, constituye una importante novedad en la historia de nuestro país: el teatro ha recuperado su papel de catalizador de la reflexión colectiva y lo ha hecho convocando uno de los capítulos más violentos y controvertidos de la reciente historia política italiana.

Como señala Elena Scolari (2021), el aspecto más exitoso e incisivo de esta operación es precisamente la maquinaria colectiva, artística y social, que se ha puesto en marcha: la idea de hacer ver a los extranjeros un acontecimiento nefasto que tuvo lugar en Italia pero que todo el mundo vio; el deseo de reunir a los genoveses en una plaza cultural abierta a la memoria y a la reflexión; la oferta de una oportunidad profesional a muchos actores jóvenes que se enfrentaron a una historia fea que quizás, por razones de edad, no conocieron o subestimaron, y para el público la posibilidad de refrescar los recuerdos y compartir una vez más episodios vividos.

Los textos se inspiran en el G8 de Génova, pero sobre todo en lo que ha cambiado en los veinte años transcurridos desde entonces: desde la economía hasta el medio ambiente, desde el estado de la sociedad hasta los nuevos medios de comunicación, pasando por los ideales y los deseos. El resultado son nueve espectáculos que componen los numerosos cuadros de un fresco general, según una fórmula que ya experimentaron hace años Antonio Calbi y Fabrizio Arcuri en la Argentina de Roma con *Ritratto di una capitale. Veinticuatro escenas de un día en Roma* (2014), un evento que, a través del teatro, observó e investigó el tiempo de la ciudad, contando veinticuatro horas, veinticuatro lugares, veinticuatro historias de un día cualquiera en la Roma de hoy (Teatro di Roma, 2014).

Nueve aproximaciones al mundo que tenemos

Las obras más exitosas son precisamente aquellas que han mantenido a raya la retórica inherente al ejercicio de la memoria, intentando dar la vuelta a la cuestión a través de una evidente necesidad de proyectar ese trozo de historia en el presente, cumpliendo plenamente la indicación del subtítulo: *El mundo que tenemos: 9 actuaciones entre la memoria y el futuro*.

El belga Fabrice Murgia, en *Change le monde, trouve la guerre*, dirigida por Thea Dellavalle, pone en escena el regreso a Génova, después de veinte años, de una mujer que trae consigo un disco duro y una herida aún abierta. Habla con la chica de 17 años que solía ser, la que fue al G8 en 2001 con la cámara de vídeo que le regalaron por sus buenas notas en el colegio, la que no puede recordar lo que pasó desde el momento en que el policía la golpeó hasta el momento en que se encontró a salvo en un tren. En el disco duro guardado durante años están los videos grabados en su momento, el recuerdo que podría ayudarla a reconstruirse cuando encuentre el valor para verlos. Mirando directamente a los ojos del público desde la maxipantalla del fondo del escenario hay dos grandes ojos fijos, que acompañan este viaje a la memoria, un viaje que según la directora es también una inmersión en la mirada que tuvimos sobre el pasado y la que podemos tener sobre el presente, para ver cuánto hemos cambiado, qué hemos perdido, qué queda de nosotros (#G8Project #ilmondocheabbiamo, 2021a).

Otra vuelta al pasado es la propuesta del canadiense Guillermo Verdecchia, *Our heart learns*, dirigida por Mercedes Martini: Alba y Michael se conocen en una universidad canadiense. Él creció en una granja con un padre abusivo, ella es hija de dos abogados activistas. Juntos aprenden a compartir debates sobre los principales temas sociales, medioambientales y políticos. Los estudios de ciencias políticas de Alba ayudan a Michael a comprender la experiencia de su familia en relación con los acontecimientos políticos y económicos internacionales. Hasta que su participación en la cumbre del G8 de Génova cambia sus vidas para siempre. Junto a los dos estudiantes, Guillermo Verdecchia inserta un coro, que enmarca su experiencia en la historia colectiva, invitando al espectador a redescubrir el sentido del esfuerzo común que ha acompañado a los movimientos desde 1997 hasta hoy y a reflexionar sobre los conceptos de comunidad y pertenencia en el sentido más elevado y amplio (Borghese, 2021).

La obra de la angloegipcia Sabrina Mahfouz, demasiado joven para recordar el G8, se aleja del tema intentando dar cuenta de lo que los años posteriores han producido en los que crecieron después. Salpicada por los acontecimientos que han cambiado nuestra sociedad –desde el G8 de Génova hasta el nacimiento de Facebook, desde el crack bursátil hasta la Primavera Árabe, desde las bombas en el metro de Madrid hasta la muerte de Bin Laden, desde el Brexit hasta la pandemia– *Trascendence* puede leerse al mismo tiempo como un recorrido por las diferentes etapas de una relación de pareja, que se aman, discuten, se pelean y, sobre todo, hacen un uso sistemático e irónico de las drogas para relajarse o rendir mejor, un viaje simbólico por los sentimientos de Europa desde 2001 hasta la actualidad, permaneciendo siempre dentro de una habitación doble asfixiada (Teatro Nazionale di Genova, 2021c).

Sherpa, del alemán Roland Schimmelpfennig, es una tragedia sobre una guerra perdida, en la que uno lleva años varado en el campo de batalla. Estamos en 2001 y al mismo tiempo veinte años después. Nos encontramos en el crucero de lujo donde se alojaban los representantes del G8 y, al mismo tiempo, en el centro de Génova, con sus zonas rojas y miles de personas llegadas de todas partes para exigir su derecho a vivir con dignidad. En el fondo, los problemas de aquella época y las miserias de los últimos años. El escenario es muy teatral, con luces tenues de candelabros bajados de la espaldera, cada personaje tiene el suyo y rara vez sale de ese cono. En *Sherpa* no hay un tiempo preciso, lo que también hace que todo sea más incisivo y profundo; hay referencias a la cumbre, a los chicos, a los jefes de gobierno, pero el contexto, como observa Scolari, es el de una historia que se desarrolla en una oscuridad ahistórica, tocando nodos de ansiedad más allá de todas las fronteras estatales. La escritura, tanto dramática como escénica, se va haciendo cada vez menos realista y más simbólica: el portador de equipajes de uno de los Grandes, se pierde a bordo del barco donde estaban alojados los “ochos grandes”, buscando un camarote que no existe. En su falta de aliento está la duda, el desconcierto, el terror a un complot, la agitación inconsciente por algo que está ocurriendo

en esas mismas horas, el misterio de los acuerdos que permanecen oscuros para nosotros, el dilema entre adaptarse cómodamente al conformismo de los más fuertes o buscar, con dificultad, otro camino (Scolari, 2021).

La obra *Dati sensibili: New Constructive Ethics*, de Ivan Vyrypaev, interpretada, traducida y dirigida por Teodoro Bonci del Bene, es decididamente más ajena a los acontecimientos, pero bien atractiva desde el punto de vista de las cuestiones éticas que plantea. Estamos en 2019: la empresa para la que trabaja el actor (también interpreta los personajes de los entrevistados: un psicólogo, un biólogo y un neurobiólogo), realiza una encuesta sociológica con el objetivo de indagar en los límites de la ética de nuestras acciones, planteando preguntas incómodas de forma apremiante; los contenidos tocan el comportamiento privado, la esfera sexual y subrayan las contradicciones entre las convicciones éticas y la conducta personal. El espectáculo se desarrolla en torno a estas provocaciones, cuestionando las posibilidades de una nueva ética, en la convención que no se puede sobrevivir cada uno por su cuenta, sino todos juntos en una relación de libre interacción (Teatro Nazionale di Genova, 2021d).

In situ: rêverie del secolo 21, escrita y dirigida por Natalie Fillion es un cuento onírico que borra las fronteras del tiempo: en un teatro presa de los vientos y las fuerzas del mar, entre constantes portazos, desembarca un Cristóbal Colón desconcertado y desilusionado, perdido en un mundo contemporáneo que no reconoce. En el mismo lugar, Sandra, una actriz presa de inseguridades y arrebatos de ira, confía a su analista sus tumultuosos sueños. Enlazando los dos mundos, hay una especie de chamán, que a través de su canto conduce al público a una crítica del hombre moderno: desde el mar contaminado, sin peces, pero con cuerpos flotantes, hasta un posible retorno a la tierra como única vía de salvación y felicidad. El hijo, nacido en los días del G8 en 2001, parece el más sabio de todos, pero como observa Tommaso Chimenti (2021), acaba tumbado en una repropósito iconográfica de Carlo Giuliani tumbado en Piazza Alimonda, como para gritar que: “El futuro ha terminado”.

Cuatro mujeres y un viñedo son el centro de la obra *Il vigneto*, que el dramaturgo japonés Toshiro Suzue escribió tras un diálogo con la directora Thaiz Bozano y las actrices sobre los temas de la globalización y, en particular, sobre qué tipo de proyecto de vida individual es posible hoy, veinte años después de la cumbre del G8 en Génova. La actuación, tal vez la más alejada e independiente del tema del G8, se basa en una crítica explícita del capitalismo y la globalización, que en realidad comenzó mucho antes de 2001 y cuyos resultados más evidentes son ahora innegables. Partiendo de una historia profundamente humana, el dramaturgo aborda, por un lado, el intento de realizar las propias aspiraciones, aunque sea necesario arraigarse en la propia comunidad, y por otro, la aplastante opresión de las viejas y nuevas desigualdades sistémicas que afligen a nuestras sociedades, tanto en Japón como en Italia (Teatro Nazionale di Genova, 2021e).

La obra *¡Basta!*, de la estadounidense Wendy MacLeod, dirigida y traducida por Kiara Pipino, vuelve sobre la cumbre de 2001. Es una comedia mordaz que utiliza el absurdo y lo políticamente incorrecto para hacernos reflexionar sobre los acontecimientos que realmente sucedieron durante la cumbre del G8 en Génova. Como señala Scolari (2021), el espectáculo forma parte de un díptico que incluirá otra obra sobre el reciente ataque al Capitolio por parte de los más acérrimos partidarios de Trump; este dato es significativo para explicar el planteamiento estilístico de MacLeod, que pone en escena, a modo de *sit-com*, una comedia ácida, con los tonos y colores ya propios de Dario Fo y Bertolt Brecht. Como se explica en la descripción del espectáculo, “te ríes, te sorprendes de reírte, te arrepientes de reírte y finalmente reflexionas”; la autora deja clara su posición sobre esos trágicos acontecimientos al abandonar la máscara y cambiar de registro al final, “devolviendo al público una dimensión de realismo que enmarca la obra en la perspectiva de la sátira, que no pretende minimizar o ridiculizar lo ocurrido, sino contar la verdad de los hechos” (Teatro Nazionale di Génova, 2021f).

Llegamos ahora al punto culminante del maratón, con el espectáculo que queda para el gran final: *Genova 21*, de Fausto Paravidino, que después de veinte años vuelve a cuestionar e interrogar las heridas de nuestra sociedad, abiertas y nunca curadas, o mal curadas. El espectáculo, que es el resultado no solo del trabajo de los actores y del director, sino también de varios talleres abiertos al público, llega al escenario del Teatro de Módena casi a las dos de la madrugada, cuando el público está agotado por más de diez horas de teatro; se reaviva con las luces de la sala, que permanecen encendidas, iluminando no solo a los actores sino también al público, que es invitado, como en las intenciones del director, a participar en una reflexión coral:

Después de veinte años, me pregunto y nos preguntamos: ¿qué hay que decir? ¿Cuál es el trabajo que hay que hacer ahora en nosotros y en el público? Porque esa historia no ha terminado, no ha pasado. En la *performance* no sé qué se verá, no hay lugar para la representación, no podemos mercantilizar una tragedia política que vive en el presente y convertirla en una *performance* como producto de consumo. Lo que estamos haciendo ahora es un debate, con los actores, con los técnicos, con todos los implicados en la operación. (#G8Project #ilmondocheabbiamo, 2021b)

Los sonidos de Matteo Manzitti (en el escenario con los actores) y las proyecciones de los dibujos de Opificio Ciclope Bologna contribuyen a crear una atmósfera de mesa redonda, una sesión de estudio colectiva, con la inclusión de monólogos de los actores que son decisivos y sinceros sin ser ampulosos. El espectáculo se mantiene en forma abierta, de taller, incluyendo al espectador, pinchándolo, buscando su atención y participación; hasta las escenas finales en las que se abandonan lentamente los últimos rastros de espectáculo para volver a la forma de montaje. Desde el principio, el autor-actor establece una comunicación con el público, poniendo preguntas y estimulando la reflexión individual y colectiva

sobre qué ha pasado en el mundo en los últimos veinte años. En el escenario, además de él, están Iris Fusetti, Barbara Moselli y Enrico Pittaluga que, además de interpretarse a sí mismos, dan cuerpo a los testimonios de personas que participaron en aquellos días y dialogan con los espectadores, que en algunos casos intervienen (Scolari, 2021).

Como observa Pocosgnich (2021), no estamos celebrando, pero sí cumpliendo con la tarea de mantener viva la memoria, buscando todavía tercamente caminos alternativos al modelo al que muchos se opusieron en su momento, pero que en realidad ganó. Los propios actores en escena lo dejan claro, explicitando que no se está simplemente recordando, sino siguiendo a vivir, sobre todo porque Carlo Giuliani no fue la última persona en morir a manos de la policía. y de nuevo: “La policía sigue siendo la misma, no ha cambiado. Lo que los actores hacen claramente y en voz alta es pedir a la policía un cambio radical de mentalidad y que abandone la violencia como método, el paternalismo como forma, el autoritarismo como cultura” (Paravidino, 2021).

Son palabras fuertes, que hacen referencia explícita a algunos casos, incluso mucho más recientes, de represión policial en las cárceles (pensemos en los casos de Stefano Cucchi, Federico Aldrovandi y Giuseppe Uva). Como explica el autor en una reciente entrevista, a pesar de que también hay muchos servidores del Estado que son fieles a la Constitución, a veces la policía sigue aplicando métodos fascistas, como ha pasado por ejemplo en la cárcel de Santa Maria Capua Vetere en 2020, muy parecido a lo que ocurrió en Bolzaneto. El tema de la democratización de la policía está tan de actualidad como en 2001: las comisarías italianas, las jefaturas de policía, son un lugar donde te pueden torturan, ahora como entonces y también puede ocurrir que te maten (Oliva, 2021).

De hecho, tras un largo proceso que se inició a raíz de los sucesos de Génova, en 2017 se aprobó finalmente en Italia una ley sobre el delito de tortura. Como señala Amnesty International (2021), la ley, aunque no es óptima, sigue siendo un paso adelante para evitar el riesgo de que se repitan sucesos como los de Génova, sin posibilidad de procesar a los autores, aunque todavía no se hayan aprobado medidas como la colocación de códigos de identificación individual en los uniformes de la policía e Italia siga estando un paso por detrás del nivel de protección de otros países europeos (Amnesty Internacional, 2021). *Genova 21* es un sincero cuestionamiento del presente a través del pasado, dejando claro en varios momentos cómo la sociedad actual se ve dramáticamente afectada por los efectos del pasado. Esto surge claramente, por ejemplo, en el monólogo en el que interviene la voz de Anna, una fisioterapeuta, que dice haber perdido la fe en el Estado, que ahora le obliga a vacunarse, también por culpa del G8. Por supuesto, la vacuna no tiene nada que ver con el G8, pero tiene que ver con su confianza en el Estado, que después del G8 se ha perdido (Paravidino, 2021).

En medio de la noche, el escenario del Teatro de Módena se llenó de momentos profundamente conmovedores: se invitó a subir al escenario a Mark Covell, periodista inglés y activista de Indimedia, que fue el primer herido en la escuela Díaz, que perdió 16 dientes en la paliza, sufrió la rotura de un pulmón y estuvo en grave peligro de muerte: Covell ha dedicado toda su vida a ser testigo y a trabajar para que los sucesos de Génova no queden impunes, y su testimonio es un homenaje y un recuerdo, al igual que la lectura en voz alta, con ritmo, de todos los nombres y nacionalidades de los heridos en la escuela Díaz, uno a uno, por orden alfabético.

“Estamos celebrando los veinte años del G8 en Génova. ¿Qué estamos celebrando?”, insta Paravidino de forma provocativa al principio del espectáculo. A pesar de la desilusión, la amargura por la inmunidad de los culpables y la derrota del movimiento, al final de la representación parece vislumbrarse una respuesta: a través de la conciencia de que “ningún hombre es una isla”, por fin “podremos transformar nuestros sentimientos en acción” (Paravidino, 2021).

Así, a pesar del sentimiento de derrota que prevalece por la forma en que se desarrollaron los acontecimientos, por el dolor vivido, por las heridas que aún arden después de veinte años, el maratón del 9 de octubre se cerró abriendo la puerta a la esperanza; una esperanza que no es pasiva, sino que se debe a una conciencia que lleva a la acción: estamos unidos por un destino común, por lo que podemos y debemos actuar por el bien común.

A modo de conclusión

El G8 de Génova, por la gravedad de la violencia sufrida por los manifestantes, hizo que Italia se hiciera tristemente famosa en el mundo y marcó profundamente la visión política de toda una generación: la pérdida de confianza en las instituciones y la renuncia a la lucha política son las consecuencias más evidentes de una aplicación de la violencia por parte del aparato del Estado que hizo gala con las palizas, torturas y asesinatos de las jornadas de Génova de una de sus manifestaciones más atroces. Las obras analizadas, las de Paravidino escritas en torno a los hechos y las realizadas por encargo para el Proyecto G8, veinte años después, cada una según su propia poética, llaman la atención sobre diferentes aspectos del acontecimiento: la detallada reconstrucción documental de las jornadas de Génova, destinada a desenmascarar las maquinaciones del poder “democrático” y a poner de manifiesto su trágico alcance en *Genova 01*; la transposición de la lógica de las torturas de Bolzaneto a una imagen de una sociedad dividida entre víctimas y verdugos en la que la violencia del poder representa el *statu quo* en *Noccioline*; los efectos, aún presentes y vivos, de lo sucedido en el mundo actual en las propuestas de los nueve dramaturgos convocados por el Teatro Nazionale di Genova, hasta la ardiente conciencia de que en cierto modo después de veinte años nada ha cambiado, especialmente las lógicas opresivas, en *Genova 21*.

En su libro *Genova, vent'anni dopo*, el periodista Giovanni Mari (2021) habla del G8 de Génova como un fracaso brutal e insoportable de todos los implicados: las grandes naciones del mundo fracasaron, incapaces de resolver los problemas del mundo; los gobiernos italianos fracasaron, habiendo organizado con arrogancia un evento político demasiado complejo para sus posibilidades; el poder judicial, la clase política italiana, el debate de la sociedad civil, los medios de comunicación, el movimiento fracasaron, cayendo ingenuamente en la trampa perfecta tendida por el Estado de seguridad y los provocadores. ¿Quién ganó? La respuesta de Mari (2021, p. 11) al concluir su lúcido análisis, es que nadie ganó, todos terminaron demasiado magullados, derrotados e insultados.

El Maratón de Teatro organizado por el Teatro Nacional de Génova y todo el G8 Project atestiguan que al menos una cosa ha ganado: el deseo de seguir hablando de ello, de discutir, de cuestionar, de convocar a la comunidad a través del teatro y del arte.

Referencias

- Amnesty International (8 de julio de 2021). L'editoriale. <https://amnesty.it/editoriale/>
- Binasco, V. (2007). *Noccioline-peanuts* di Fausto Paravidino. *Valeriobinasco.com*. <http://www.valeriobinasco.com/project/noccioline/>
- Borghese, G. (25 de noviembre de 2021). Vent'anni in un giorno. Il G8 Project del Teatro nazionale di Genova. *Novantatrepercento*. <https://novantatrepercento.it/025-05-ventanni-in-un-giorno-il-g8-project-del-teatro-nazionale-di-genova/>
- Chimenti, T. (12 de octubre de 2021). G8 Project. Nove spettacoli internazionali per raccontare questi vent'anni da Genova 01. *Recensito. Quotidiano di cultura e spettacoli*. <https://www.recensito.net/teatro/g8project-genova-2001-2021.html>
- Commissione Europea (17 de julio de 2021). Vertice G7/G8 di Genova. *ec.europa.edu*. http://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/it/MEMO_01_265
- De Gregorio, C. (2016). *Non lavate questo sangue*. Giulio Einaudi Editore.
- Favier, O.; Martucci, F. (2021). *1990-2020. Le théâtre italien en résistance*. Éditions Théâtrales.
- #G8Project #ilmondocheabbiamo (13 de octubre de 2021a). *Change le monde, trouve la guerre* di Fabrice Murgia: intervista a Thea Dellavalle, regista. <https://www.youtube.com/watch?v=en946V97Zck>
- #G8Project #ilmondocheabbiamo (13 de octubre de 2021b). *Genova 21: intervista a Fausto Paravidino, autore e regista dello spettacolo*. <https://www.youtube.com/watch?v=EEhtKdZvc-g>

- Guccini, G. 2006. *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Dino Audino Editore.
- Licparigi (17 de febrero de 2021). 1990-2020: il teatro italiano in resistenza. Incontro con Fausto Paravidino del 27 gennaio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=QRIO24iuSoU>
- Mari, G. (2021). *Genova, vent'anni dopo. Il G8 del 2001, storia di un fallimento*. People.
- Nazzi, S. (19 de julio de 2021). Cosa successe al G8 di Genova. *Il Post*. <https://www.ilpost.it/2021/07/19/g8-genova-venti-anni-dopo/>
- Oliva, R. (13 de julio de 2021). Fausto Paravidino. Le parole che non vi ho detto (sul G8 di Genova). *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/fausto-paravidino-le-parole-che-non-vi-ho-detto-sul-g8-di-genova/571548/#Part1>
- Paravidino, F. (2018). *Teatro*. Giulio Einaudi.
- Paravidino, F. (2021). *Genova 21*. Inédita.
- Pocosgnich A. (10 de noviembre de 2021). G8 Project, il mondo e il teatro dopo vent'anni. *Teatro e Critica*. <https://www.teatroecritica.net/2021/11/g8-project-il-mondo-e-il-teatro-dopo-ventanni/>
- Quadri, F. (2002). *Il caso Paravidino ovvero quando il teatro scopre un vero autore a 20 anni*. En F. Paravidino. *Teatro* (pp. V-XI). Giulio Einaudi. <https://www.einaudi.it/content/uploads/estratti/978880622690PCA.pdf>
- Romano, A. (2004). Le recensioni di "ateatro": *Genova 01* di Fausto Paravidino. *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*. <http://www.trax.it/olivieropdp//mostranew.asp?num=65&ord=12>
- RSI Radiotelevisione Svizzera (29 de julio de 2021). Il "G8 Project" per "Fare luce". *RSI News*. <https://www.youtube.com/watch?v=-h8y66Sd0WI>
- Scolari, E. (2021). Genova ripensa il G8 del 2001 con il teatro: la maratona del Teatro Nazionale con i limoni#1. *Paneacquaaculture*. <http://www.paneacquaaculture.net/2021/10/18/genova-ripensa-il-g8-del-2001-con-il-teatro-la-maratona-g8-project-del-teatro-nazionale-1-con-limoni/>
- Teatro di Roma (2014). *Ritratto di una capitale. 24 scene di una giornata a Roma*. <http://www.teatrodiroma.net/doc/2940/ritratto-di-una-capitale>
- Teatro Nazionale di Genova (2021a). G8 Project 9-27 ottobre 2021. Il mondo che abbiamo. 9 spettacoli tra memoria e futuro. <https://www.teatronazionalegenova.it/g8-project/>

- Teatro Nazionale di Genova (2021b). *Quel che resta del fuoco*. Laboratorio per studenti, call aperta. <https://www.teatronazionalegenova.it/news/quel-che-resta-del-fuoco/>
- Teatro Nazionale di Genova (2021c). *Transcendance* di Sabrina Mahfouz (Gran Bretagna). <https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/transcendance/>
- Teatro Nazionale di Genova (2021d). *Dati sensibili*. New Constructive Ethics. <https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/dati-sensibili-new-constructive-ethics/>
- Teatro Nazionale di Genova (2021e). *Il vigneto* di Toshiro Suzue (Giappone). <https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/il-vigneto/>
- Teatro Nazionale di Genova (2021f). *Basta!* di Wendy MacLeod (Stati Uniti). <https://www.teatronazionalegenova.it/spettacolo/basta/>
- Todorov, T. (2012). *I nemici intimi della democrazia*. Garzanti.
- Todorov, T. (2019). *Memoria del male, tentazione del bene*. Garzanti.

AUTORES

Antonia Amo Sánchez

Es catedrática de literatura española contemporánea en la Universidad de Avignon (Francia). Su labor investigadora se centra en el teatro español contemporáneo (sobre todo, el escrito en castellano, con incursiones puntuales en el teatro catalán). En los últimos años, ha publicado numerosos trabajos sobre las representaciones de la memoria histórica y sus procesos de transmisión en el teatro español de los años 2000. Sus indagaciones sobre el tema la conducen al teatro concentracionario español escrito por dramaturgos supervivientes de los campos y por los dramaturgos de las generaciones legatarias. Ha sido galardonada con el Premio internacional de ensayo teatral Artez 2019 por el estudio *De Plutón a Orfeo: los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*, editado por Artezblai en 2020. Dedica otra línea de investigación a las relaciones entre la creación teatral y los espacios patrimoniales: *Théâtre et patrimoine à Avignon. Acte I Les Carmes*, Avignon, EUA, 2019, libro editado junto con S. Gaillard, M. Galéra et P. Payan, resultante del trabajo desarrollado por el grupo 'Théâtre et patrimoine' de la Universidad de Avignon, grupo que codirige desde 2016.

Ernesto Barraza Eléspuru

Dramaturgo, director e investigador escénico. Cofundador de BreakTeatro. Decano de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur (Perú). Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Es máster en Estudios Teatrales, también por la UAB. Recientemente, participó de una residencia colectiva de investigación Faberllull, organizada por el Institut Ramon Llull (Catalunya). En 2007 recibió una beca de la Fundación Carolina para estudiar el máster en Guion para Cine y Televisión por la Universidad Carlos III de Madrid. Es Licenciado en Periodismo por la UPC. En 2021 publicó *Trilogía de la pandemia*, texto que reúne tres obras breves escritas durante y sobre la pandemia. Este mismo año también estrenó la creación colectiva *2021: Violeta y los reptilianos*, seleccionada dentro de la convocatoria de Creación Escénica del FAE Lima 2021, donde también presentó su obra *Ausente*. Ha escrito y dirigido *El duende* (2010), *Break* (2011), *Botella borracha* (2012), *Bésame mucho* (2014), *Kepher* (2020) y *Ausente* (2020). Ha dirigido *Aquello*, de Vanessa Vizcarra (2015), *Dramatis personae*, de Gonzalo Rodríguez Risco (2017), *Comer manzanas*, de Rocío Limo (2016-2017, Barcelona) y *Años Luz*, de Federico Abril (2018-2019), entre otras.

Francesc Foguet i Boreu

Profesor titular de literatura y estudios teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, es doctor en Filología Catalana por esta misma universidad y diplomado en Teoría y Crítica del Teatro por el Instituto del Teatro de Barcelona. Especialista en teatro catalán moderno y contemporáneo, ha publicado varios libros sobre el período de la Guerra de España (1936-1939): *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)* [1999], *Las Juventudes Libertarias y el teatro revolucionario. Catalunya 1936-1939* (2002) y *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939* (2005, Premio Crítica de “Serra d’Or” de Investigación en Humanidades 2006). Ha escrito también las biografías *Margarida Xirgu. Una vocació indomable* (2002), *Maria Àngels Anglada. Passió per la memòria* (2003, Premio Crítica de “Serra d’Or” de Biografía 2004), y *Margarida Xirgu, cartografia d’un mite* (2010). En estos últimos años ha orientado su investigación hacia el teatro del exilio, la censura franquista y el compromiso intelectual: *El teatre catalán en el exilio republicano de 1939* (2016), *Maria Aurèlia Capmany, escriptora compromesa (1963-1977)* (2018), y, con Sharon G. Feldman, *Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme* (2016). Dirige, desde 2022, el Centre de Recerca en Arts Escèniques, centro de investigación de la UAB. Coordina, desde 2021, la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE).

Hugo Salcedo Larios

Doctor en Filología de la Universidad Complutense de Madrid, España, que obtuvo con la tesis *El teatro para niños en México* (sobresaliente *cum laude*). Académico de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Pertenece a la Línea de Investigación “Construcción de significado en objetos culturales: teatro y literatura en otros medios”, donde trabaja tópicos referentes a la violencia, las diversidades sexogenéricas, la migración y el confinamiento. Recibió el Premio FICSAC-Ibero 2018 a la excelencia de investigación, presea que volvió a obtener en 2020 y 2021. Es autor de más de setenta títulos de teatro, reseñas, capítulos y ensayos académicos. Muchas de sus obras han obtenido premios nacionales e internacionales, y se han traducido al inglés, francés, alemán, persa, italiano, coreano, checo y húngaro. Ganó el Premio Internacional de Teatro “Tirso de Molina” de la Agencia Española de Cooperación Internacional por *El viaje de los cantores* (1989), y el Premio Internacional de Ensayo ASSITEJ-España por *La inmigración en el teatro para la infancia y la juventud de México* (2020). La Universidad de Guadalajara realiza el “Premio Nacional de Dramaturgia Universitaria Hugo Salcedo” en reconocimiento a su trayectoria académica y creativa.

Ileana Diéguez

Vive y trabaja en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y estéticas, cuerpos, violencias, teatralidades y performatividades. Curadora independiente de exposiciones vinculadas a estas problemáticas y expuestas en Ciudad de México, Medellín, São Paulo y Salvador de Bahía. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, Ciudad de México. Profesora invitada en varias universidades latinoamericanas, donde ha impartido seminarios de posgrado. Doctora en Letras con estancia posdoctoral en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra en Literatura Comparada, también por la UNAM. Licenciada en Teatología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte-Universidad de las Artes, La Habana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, nivel II. Autora de varios textos sobre estos temas, entre ellos *Escenarios liminales. Performatividades, teatralidades y política* (México: Paso de Gato, 2014; Buenos Aires: Atuel, 2007), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (Monterrey: UNANL, 2016; Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2013) y *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2021).

Irene Salza

Doctora en Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona. Diplomada al máster en Teatro Sociale de la Universidad de Torino y licenciada en Lettere Moderne por la misma universidad. Se dedica al teatro participativo y de intervención social, como autora de proyectos, formadora, directora y actriz. Se ocupa de dramaturgia comunitaria, dirección de espectáculos, gestión de talleres en Italia y en el extranjero, trabajando con universidades, asociaciones y municipios. Pone en marcha proyectos teatrales sobre diversos temas, como el género, la multiculturalidad, la salud, la igualdad de oportunidades, la ciudadanía activa. Participa en proyectos de teatro social en Palestina, Albania, Bosnia y Malta. En 2011 colabora en el proyecto “Caravan-Artists on the Road” (ganador del Programa Cultura 2010 con la Università degli Studi di Torino). Colabora como creadora, artista y actriz en “Teatro di Giornata”, proyecto de teatro y desarrollo comunitario de Stranaidea SCS, activo desde 2012. Desde 2014, dirige talleres de teatro con migrantes de todo el mundo centrados en la reelaboración de la experiencia migratoria a través del aprendizaje de la lengua italiana, en colaboración con Onda Teatro, Sermig Arsenale della Pace y el Ayuntamiento de Turín. En los últimos años ha centrado su trabajo artístico y de investigación sobre instalaciones participativas en el teatro contemporáneo.

Luis Emilio Abraham

Es profesor titular de literatura española moderna y contemporánea en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), donde además enseña semiótica y didáctica de la literatura. Se doctoró con una tesis sobre el teatro del dramaturgo argentino Rafael Spregelburd. Es también magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Fue becario de la Fundación Carolina y de Conicet. Es director del *Boletín GEC*, revista del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria. Como investigador, las áreas a las que se ha dedicado son principalmente la teoría literaria, con especial atención a la teatrología, y la dramaturgia actual en español. Ha publicado numerosos trabajos sobre esos temas, entre los que puede destacarse el libro *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro* (Madrid: CSIC, Anejos de *Revistas de Literatura*, 2008). También fue coordinador del volumen colectivo *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (Madrid: Antígona, 2015), dirigido por José Luis García Barrientos.

Sandra María Ortega Garzón

Investigadora, directora de teatro y actriz de larga trayectoria. Doctora en Estudios Teatrales, mención *Cum Laude*, de la Universidad Autónoma de Barcelona, magíster en Dirección y Puesta en Escena Shakesperiana de la Universidad de Exeter, y Licenciada en Arte Dramático y Lenguas Modernas en la Universidad Distrital en Bogotá. Profesora de planta de la Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Como principales temas de investigación trabaja: los imaginarios políticos y sus representaciones, la violencia de y desde los cuerpos, el cuerpo animal como territorio, la crítica dramática y escénica del teatro contemporáneo. Es miembro de la línea de investigación “Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades” y coordina la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE). Algunas de sus publicaciones son: “Ficción vírica e inmunización social en los 'proyectos piloto' de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano” (2022), “Del paraíso al matadero: Representaciones afectivas hacia ‘el campo’ en la dramaturgia colombiana contemporánea” (2021), *De hombres y de bestias: figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo* (2020), “Geografías del cuerpo híbrido en las representaciones del teatro colombiano contemporáneo” (2019), “*Coragyps sapiens*: una propuesta de revitalización y reconstrucción simbólica del cuerpo social desde el teatro” (2018). Como directora teatral y actriz, ha participado en destacados festivales de teatro dentro y fuera del país –España, Francia, Reino Unido, Brasil, Chile y Venezuela. Y ha ganado diferentes premios, los más relevantes: “Tucán de Oro, FIT”, Cádiz, España 1993; “Reconocimiento de la UNESCO, FIT”, Bogotá, 1994; “XXXIV Salón Nacional de Artistas”, Bogotá, 1992.

Tania Faúndez Carreño

Actriz, directora, docente e investigadora teatral, es licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral (Universidad de Chile), Título de Actriz (Universidad de Chile), máster en Estudios Teatrales (Universitat Autònoma de Barcelona e Institut del Teatre de Barcelona) y Doctora en Estudios Teatrales (UAB). Becaria Presidente de la República (2008-2013). Sus líneas de investigación son las dramaturgias de la guerra, el rito latinoamericano y las recreaciones cervantinas. Como actriz, ha actuado bajo la dirección de destacados directores nacionales, y ha dirigido las obras *Dulcinea encadenada* (CCE, 2017), *Auto sacramental La araucana* (Fondart Regional, 2016), *La cuerpa* (2016) y, en co-dirección con Sandra Araneda, *Capacidad de pago* (2015). Ha sido evaluadora del Fondo de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en diversas líneas. Actualmente, es docente de planta de la Universidad del Bío-Bío, sede Chillán, y es directora de la compañía Teatro del Nuevo Mundo. También es parte de la Red Internacional de Investigadores Teatrales Latinoamericanos y Europeos (RIITLE), que reúne investigadores y grupos de investigación de universidades de Latinoamérica y Europa.

Este libro se
terminó de imprimir
en abril de 2024 en la
Editorial UD
Bogotá, D. C.,
Colombia