

Las guerras contemporáneas en la dramaturgia catalana del siglo XXI

Contemporary wars in 21st century Catalan playwrighting

Francesc Foguet i Boreu

Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya

francesc.foguet@uab.cat • orcid.org/0000-0003-4083-5486

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La guerra en abstracto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las guerras concretas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El dolor de las guerras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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

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

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

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

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

- Brugarolas, M. (2022). *Els gossos*. Lleonard Muntaner.
- Butler, J. (2019). *Marcos de guerra. Quines vides plorem?* (Trad. M. Espasa). Institut Català Internacional per la Pau / Angle.
- Carrió, P. (2019). *Testimoni de guerra*. Inédita.
- Casanovas, J. (2007). *Estralls*. Bromera.
- Chomsky, N. y Herman, E. S. (2000). *Los guardianes de la libertad: Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas* (Trad. C. Castells). Crítica.
- Clausewitz von, C. (estudio preliminar de Cardona, G.). (2005). *De la guerra* (Trad. C. Fortea). La Esfera de los Libros.
- Clua, G. (2020a). La pell en flames. En *Guillem Clua (2002-2018)* (pp. 59-94). Arola. (Primera edición en Edicions 62, 2005).
- Clua, G. (2020b). Invasión. En *Guillem Clua (2002-2018)* (pp. 323-361). Arola.
- Dyer, G. (2022). *Breve historia de la guerra* (Trad. J. Soler Chic). Antoni Bosch Editor.
- Foguet, F. (2007). Una dramaturgia per a la "generació líquida". En J. Casanovas (Ed.), *Estralls* (pp. 11-35). Bromera.
- Foguet, F. y Martínez, J. T. (Eds.) (2022). *Història, memòria i teatre a les Illes Balears del segle XXI*. Lleonard Muntaner.
- García i Barba, I. (2008). *La finestra*. Arola.
- García Hernán, D. (2019). *La guerra y la paz. Una historia cultural*. Cátedra.
- Hobsbawm, E. J. (2013). *Guerra y paz en el siglo XXI* (Trad. B. Eguibar et al.). Crítica.
- Institut Català Internacional per la Pau (2023). *Enquesta ICIP 2022. Convivència i cohesió a Catalunya*. ICIP. Recuperado el 15 de marzo de 2024. <https://www.icip.cat/ca/publication/enquesta-icip-2022-convivencia-i-cohesio-a-catalunya/>
- Kant, I. (2016). *La paz perpetua* (Trad. J. Abellán). Alianza.
- Keegan, J. (2021). *Historia de la guerra* (Trad. F. Martín Arribas). Turner.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre* (Trad. I. Fuentes et al.). Paidós.
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Circé.
- MacMillan, M. (2021). *La guerra: Cómo nos han marcado los conflictos* (Trad. L. Martínez). Turner.
- Molins, M. (2003). *Bullirà el món*. Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya.
- Molins, M. (2015). *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*. Punctum / Màster Universitari en Estudis Teatral.

- Molins, M. (2019a). *Dones, dones, dones*. En *Teatre complet 1* (pp. 823-866). Institució Alfons el Magnànim. (Primera edició en Tres i Quatre, 2009).
- Molins, M. (2019b). *Bagdad (dones al jardí)*. En *Teatre complet 1* (pp. 771-822). Institució Alfons el Magnànim. (Primera edició en Arola, 2015).
- Molins, M. (2020). *Troianes / iraquianes / africanes / colombianes. Dones contra la guerra*. En *Teatre complet 2* (pp. 1071-1081). Institut Alfons el Magnànim.
- Polychroniou, C. J. (2023, 23 de febrero). Chomsky: A stronger NATO is the last thing we need as Russia-Ukraine War Turns 1. *Truthout*. Recuperado el 15 de marzo de 2024. <https://truthout.org/articles/chomsky-a-stronger-nato-is-the-last-thing-we-need-as-russia-ukraine-war-turns-1/>
- Roig, J. L. (2003). *Presoners de l'aigua*. Bròsquil.
- Romaniuk, O. (2022). *Em dic llibertat*. Inédita.
- Serres, M. (2013). *La guerra mundial* (Trad. B. García Jaén). Casus-Belli.
- Sontag, S. (2021). *Ante el dolor de los demás* (Trad. A. Major). Penguin Random House.
- Tzu, S. (2021). *El arte de la guerra* (Ed. J. R. Ayllón). Martínez Roca.
- Weil, S. (2007). *Escritos históricos y políticos* (Trad. A. López y M. Tabuyo). Trotta.
- Wickham, P. (2005). Dramaturgies de la guerre. *Jeu*, 117(4), 93-106. <https://id.erudit.org/iderudit/24687ac>