

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, comprometándose 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