

LA VIOLENCIA RACIONALIZADA EN *MATADERO SOLEMNE* (1969) DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: DEL GOZO TRÁGICO A LA DENUNCIA

CAROLE VIÑALS

Universidad de Lille

Resumen: La representación de la violencia con una función de denuncia es habitual en la obra de Jerónimo López Mozo. En *Matadero solemne* (1969), la denuncia es doble: se trata de censurar la pena de muerte como castigo, pero también de criticar la violencia del Estado. Esta obra, que se escribió bajo la dictadura, se sitúa en un marco intemporal con referencias

a la Ilustración, a la Revolución francesa y a la época contemporánea. Usando técnicas del Teatro Pobre, esta obra escenifica la crueldad para hacer que el espectador, mediante la catarsis, razone sobre las distintas formas de barbarie.

Palabras clave: Jerónimo López Mozo. *Matadero solemne*. Violencia. Crueldad y catarsis

Abstract: The representation of violence to condemn is a usual topic in López Mozo's theater. In *Matadero solemne* (1969), the author condemns the death penalty and the violence of the state at the same time. This play, written during the dictatorship, is set in an atemporal frame, with references to the

Enlightenment, the French Revolution and the present. Relying on techniques of Poor Theatre, the play stages cruelty to invite the audience to reflect, through catharsis, on different forms of brutality.

Keywords: Jerónimo López Mozo. *Matadero solemne*. Violence. Cruelty and catarsis.



La violencia, y en particular la que ejerce el poder establecido contra aquellos que se oponen a él, es uno de los temas principales del dramaturgo Jerónimo López Mozo (Gerona 1942) con obras como *Anarquía 1936*, *El arquitecto y el relojero*, *La infanta de Velázquez*, *Matadero solemne*... Este último texto fue censurado en 1969 y ganó el premio Arniches en 1970. La estructura de la obra, dividida en diez partes con diez títulos (“Acogida a los espectadores y ocupación del ámbito escénico”, “El juicio”, “Reconstrucción de los hechos y entierro de la víctima” “Las razones del pueblo y de las fuerzas del orden”, “Debate sobre la pena de muerte”, “La sentencia”, “El pueblo revive los tiempos gloriosos de la pena de muerte”, “Conversaciones en torno a la anarquía y la revolución”, “La ejecución” y “El Happening final”), plasma el afán didáctico de un autor comprometido con la realidad social de su época y deseoso de apelar a la reflexión. Jerónimo López Mozo pertenece a la generación del Nuevo Teatro Español, un grupo de autores bastante ecléctico, todos ellos muy críticos con el sistema político y social. *Matadero solemne* ilustra la oposición del autor a la dictadura y su crítica de la opresión. Según César Oliva, “el itinerario dramático de Jerónimo López Mozo es el de un auténtico representante del Nuevo Teatro Español”, de un “luchador infatigable” (Oliva, 1989, p. 409). El crítico subraya también su “perpetua dedicación a la experimentación” (Oliva, 1989, p. 409) con diferentes formatos escénicos, alternando *happening*, minidramas, monólogos.... Jerónimo López Mozo es un representante destacado de la estética vanguardista española (Gabriele, 2009).

Acabar con la vida de alguien es la peor violencia que un ser humano le puede infligir a otro. En *Matadero solemne* esta forma extrema de violencia se ve escenificada con todo detalle. Se trata de una contundente denuncia de la pena de muerte.

En este trabajo veremos primero los lazos que unen la violencia al gozo estético y en qué medida en *Matadero solemne* se mezclan influencias diversas (la de Artaud, la de Weiss, de Brecht, el Teatro Pobre) en una estética carnavalesca trágico-grotesca. El eclecticismo de *Matadero solemne* plantea un distanciamiento con un fin didáctico ya que la violencia no es gratuita sino que tiene una utilidad: *Matadero solemne* ilustra el compromiso de López Mozo con la realidad de su época. La escenificación de la violencia es una ilustración de la condena de los abusos del poder oficial.

1. LA VIOLENCIA TRÁGICO-GROTESCA Y EL GOZO ESTÉTICO

En inglés se habla de de *Theatre of the Scaffold*, para definir un tipo de teatro en el que la violencia está hiperpresente ante los espectadores. En *Matadero solemne*, la violencia se exhibe. *Cadalso* significa: “una estructura, un tablado que se levantaba para actos solemnes en medio de una iglesia con fines religiosos o en la plaza principal de una población (por ejemplo, para recibir al Rey)”. Y *cadalso* es

también el: “Tablado construido para la ejecución de la pena de muerte”. El cadalso es, pues, algo elevado a la vista de todos y también el lugar de las ejecuciones. La puesta en escena de la muerte es una práctica muy antigua, ya que la muerte es un espectáculo que puede procurar un gozo ambiguo, mezcla de horror y belleza, a algunos personajes de la obra. La etimología de la palabra “teatro” tiene que ver con la vista: en griego *theamai* significa “veo” y la violencia ofrece una ocasión de atraer la mirada, fascinando. Los lazos entre belleza y violencia se ven explícitamente subrayados desde el inicio de *Matadero solemne*:

- La ejecución de un hombre es una obra de arte.
- La muerte en el patíbulo es estética.
- Se trata de un hermoso suplicio que debe ser mostrado a plena luz y ante miles de espectadores. ¡Que se produzca en ustedes el sublime y generoso furor dionisiaco y la embriaguez de las sacras orgías! (López Mozo, 2006, p.2)

La expresión “furor dionisiaco” remite al placer que procuran los excesos. El temor de los condenados es fascinante:

FALSO ENCAUZADOR.- En París la muchedumbre acudía por costumbre a la plaza de la Grève para sentir el placer de ver temblar a los condenados cuando ante el verdugo eran llevados. Las madres llevaban a sus hijos a la ejecución para que desde muy niños aprendieran la lección. (López Mozo, 2006, p. 28)

Fobos y Deimos, personificaciones en la mitología griega del pánico y del terror, eran hijos de Ares (dios de la guerra) y de Afrodita (diosa de la belleza): el teatro como representación de la violencia arranca desde sus inicios en la tragedia griega donde se solía sacrificar a un animal para preservar la paz. La representación de la violencia resulta, pues, embriagadora y congrega a todos los espectadores en una misma emoción trágica:

- En el patíbulo está la esencia del brebaje confortador y acre que tenemos que beber todos para participar de una misma embriaguez, para fundir nuestros espíritus en una misma emoción trágica.
- ¡No se asusten! Estamos en el teatro y teatro les ofrecemos. - El arte de ajusticiar es un arte teatral. - El patíbulo es el sublime escenario de la tragedia. (López Mozo, 2006, p.4)

El horror y el placer ante la muerte unen a los espectadores, mas al resaltar que se trata de un espectáculo, la voz pretende darles buena conciencia: el placer que van a experimentar es estético e inofensivo. En *Matadero solemne*, el voyeurismo se ve legitimado al tratarse de algo irreal, razón por la cual López Mozo opera una *mise en abyme* del espectáculo del ajusticiamiento: el público contempla la fascinación y el regocijo de otro público, tan semejante a él, que se recrea y goza

de la ejecución. Se trata de una re-presentación, de una re-creación ya que uno de los actores pone el cartel “plaza de Grève”. Mostrar una acción tan violenta como la muerte de un hombre permite satisfacer una atracción oscura, el morbo de ver la sangre. La ejecución de un hombre es una suerte de “brebaje reconfortante”). La violencia en escena es también una forma de trascender un tabú gracias a lo “sublime”. El placer de ver la sangre es subrayado por Malina:

Somos bestias. Nos gusta el olor y el color de la sangre. Creemos que nuestra salvación está en verla correr. Se derrama durante las tiranías para mantener al tirano en el poder; en las revoluciones para destruir las tiranías; luego se consolidan las revoluciones con la sangre de los que las hicieron para que vuelvan las aguas a los cauces de la normalidad. Y, mientras tanto, cada día nos hundimos un poco más y descubrimos que necesitamos víctimas, inocentes o no, para seguir viviendo. (López Mozo, 2006, p.35)

La violencia actúa como una droga embriagadora que crea adicción y dependencia. Para Artaud, el teatro funciona liberando las energías reprimidas en el ser humano, borrando los límites entre la escena y el público. Su deseo era recuperar lo sagrado del teatro, esa magia de ceremonia iniciática que tuvo en sus comienzos. La crueldad aparece desde el mismo título ya que se trata de una ejecución solemne, anunciada, cuyas distintas etapas (juicio, reconstrucción de los hechos, verdugo probando su guillotina...) se ven representadas. Según Artaud, la creación-destrucción cósmica es la base de todo lo viviente, de ahí que la representación de la violencia esté en el origen y la base del teatro. El mal y la muerte son constitutivos. La crueldad liberadora del teatro recrea la necesidad del mal cósmico que el teatro no nos deja olvidar. *Matadero solemne* saca a la luz el vampirismo atávico que habita al ser humano.

Matadero solemne no solo representa esa violencia sino también el placer de aquellos que asisten a ella, situándose en la línea de *Marat-Sade*, reuniendo y cristalizando diversas influencias. En 1968 se estrenó en Madrid *Marat-Sade*, dirigido por Adolfo Marsillach. El título completo de la obra es *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representados por el grupo teatral del Asilo de Charenton dirigido por el Marqués de Sade*. Se trata de una obra metateatral de Weiss; es decir, introduce un espectáculo dentro del mismo espectáculo: el Marqués de Sade escribe y dirige una obra en la que se representa el complot de asesinato y la posterior muerte de Jean Paul Marat, un importante activista político durante la Revolución Francesa. El escenario es un manicomio; los actores son unos locos; el público (además de nosotros) lo constituyen los aristócratas y los burgueses: *Marat / Sade*, como *Matadero solemne*, integra en escena todos los agentes implicados en la labor teatral. Se suele interpretar la obra como una crítica de la burguesía que desencadenó la revolución. Weiss no es la única influencia de López Mozo: *Marat-Sade*, como *Matadero solemne*, se inspira también en el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, quien abogaba por una comunión espiritual entre el actor y el público, rebasando el realismo y la voluntad de mimesis para hacer de la representación una

ceremonia religiosa y pagana. Para escenificar ese ritual, la sobriedad es esencial. Lo precisa el propio Artaud en su “Primer manifiesto del teatro de la crueldad”: “Suprimimos el escenario y la sala, que son reemplazados por una especie de espacio único, sin separación ni barrera de ninguna clase, y que se concentra en el teatro mismo de la acción [...] por el hecho de que el espectador situado en el medio de la acción está envuelto y surcado por ella” (Artaud, 1978, p.27). Las didascalias de *Matadero solemne* describen así la ausencia de decorado que remite también al Teatro Pobre:

EL ÁMBITO ESCÉNICO

Cualquier lugar es adecuado para la representación. Únicamente es necesaria, al fondo, una estructura metálica dividida en varios pisos de huecos o celdas.

En el bajo está almacenada la mayor parte del *atrezzo*: vestuario, banderas, estandartes, peles, pintura, cestos de mimbre, carreta, guillotina, garrote, garrafas, etc.

En la primera planta hay un hueco para los músicos y otro con rejas convertido en celda o jaula.

Los demás huecos libres serán ocupados por los actores. (López Mozo, 2006, p.1)

Como precisa la didascalia, cualquier espacio puede acoger esta representación. El único elemento del decorado es la estructura metálica y algunos accesorios fáciles de conseguir.

La tercera influencia fundamental de Jerónimo López Mozo en *Matadero solemne* es Bertold Brecht y su teoría del Teatro Épico, que se opone a la representación clásica, para proponer participación intelectual y consciente del espectador haciendo de él un observador capaz de sacar conclusiones de la *performance*. Cabe destacar el eclecticismo de la dramaturgia de López Mozo. El propio dramaturgo, con su modestia habitual, reconoce la influencia de Brecht:

Nunca me aparté de Brecht. Sí acaso, establecí mis contactos con él a través de otros autores que, con mayor o menor fidelidad, fueron sus continuadores. De todos ellos, quién más me interesó fue Peter Weiss. El patrón de mi *Matadero solemne* (1969) fue *Marat-Sade*. Hoy conozco a Brecht mejor que cuando le imité, pero es tarde para lamentarlo, además de inútil. Es cierto que pude haber sacado mejor provecho de sus enseñanzas, pero no fueron pocas ni despreciables las recibidas. (1980)

Una de las funciones de “lo trágico” es reintegrar el orden del sentido. En *Matadero solemne* el espectador se da cuenta del artificio: la plaza de Grève se ve indicada a través de un cartelillo y el Encauzador presenta a todos y cada uno de los personajes que intercambian sus papeles. Este procedimiento hace pensar en el circo y también en las máscaras del teatro griego. Solo tres actores permanecen en

su mismo papel durante toda la obra: Malina, el Encauzador y el Acusado Miguel García, pero los dos últimos sufren: uno, la usurpación de su papel (el Falso Encauzador), y el otro acaba ocupando el mismo lugar que los peleles que evocan el teatro de títeres. Lo grotesco en *Matadero solemne* nos remite a la definición que Bajtin da del concepto: las clases populares, para resarcir la opresión, realizan burlas escatológicas de las esferas de poder, ridiculizando sus rasgos. Las fechas para estas ridiculizaciones son las del carnaval, pero en *Matadero solemne* es la ejecución de un condenado la que da lugar a una fiesta carnavalesca. Antes de la ejecución del condenado, el verdugo se entrena con la cuchilla utilizando un pelele. La escena recuerda un ensayo general:

(El pelele, recompuesto ya, es colocado en la guillotina. Un actor da brochazos de pintura roja en la cuchilla y cuello del pelele.

El VERDUGO deja caer la cuchilla. Alza la cabeza ensangrentada del pelele y los actores aplauden.

El VERDUGO saca varias cabezas de trapo del cesto de mimbre y las echa sobre los actores, que juegan a arrojárselas unos a otros. (López Mozo, 2006, p. 26)

La pintura roja representa la sangre y las cabezas son utilizadas como pelotas. En *Matadero solemne*, López Mozo recrea pues formas de la representación litúrgica: “- La pena capital es un drama religioso con el supremo sentido de una representación litúrgica. ¡Es la obra máxima del genio del Cristianismo!” (López Mozo, 2006, p.4). La violencia y el sacrificio satisfacen un instinto y son fuente de placer, como cuando en una misa se comulga con la sangre y el cuerpo de Cristo. La alusión religiosa es aquí subversiva. El carnaval es un periodo de inversión de valores, mezcla de lo más profano y lo sagrado: es el mismo tipo de estética que encontramos en la obra. Y lo grotesco tiene aquí una dimensión trágica como en el carnaval cuando se desvela lo más recóndito del ser humano, aquello que permanece oculto y solo desvela el teatro. Como subraya Jacqueline de Romilly “la tragédie grecque porte toujours témoignage de l’homme en général, et, grâce au chœur, ce témoignage est constamment rappelé à l’attention des spectateurs” (1980, p.67). En esta obra el coro son los espectadores del ajusticiamiento que muestran las pulsiones escondidas. A *Matadero solemne* se pueden aplicar las palabras de Eileen J. Doll sobre *Bajo los rascacielos*: “con un estilo expresionista y elementos del teatro Pobre, logra mostrar lo feo y lo grotesco de la confrontación con la muerte” (Doll, 2011, p.123). *Matadero solemne* recuerda la tragedia antigua que aunó los grandes mitos. Lo trágico (el sacrificio de un hombre) suscita el terror y, sin embargo, aparece en *Matadero solemne* como un desarrollo lógico e implacable con un carácter burlesco, revelando el carácter profundamente tragicómico de la condición humana, con una dimensión carnavalesca. La tragedia suscita en *Matadero solemne* pues una forma de conocimiento sobre lo humano a través de la deformación y la caricatura.

2. LA VIOLENCIA RACIONALIZADA: LA OTRA CATARSIS

Artaud insiste en decir que la representación teatral “nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos” (1978, p.34). Son esos símbolos escénicos los que hacen de este teatro, un lugar en el que el centro de lo que acontece esté en constante desplazamiento. El sitio está entre la humanidad y esos demonios dormidos que empujan a conductas infernales. *Matadero solemne* nos sitúa en esa encrucijada, haciéndonos reflexionar. La primera didascalia es muy precisa en cuanto a la acogida de espectadores:

ACOGIDA A LOS ESPECTADORES Y OCUPACIÓN DEL ÁMBITO ESCÉNICO

El ENCAUZADOR está en el primer término del ámbito escénico. Se apoya en un largo bastón y observa al público que ocupa sus localidades. Su actitud es la de quien espera el momento de iniciar una actividad.

Los actores se hallan dispersos por escaleras, pasillos, W.C., palcos y cualquier otro lugar que sirva de paso a los espectadores hacia la sala.

Los músicos ocupan su lugar en el escenario. (López Mozo, 2006, p.1)

La figura del Encauzador evoca a un chambelán o maestro de sala, pero se trata de un actor que presentará a algunos personajes, ofreciendo detalles sobre las situaciones, como si fuera un trasunto del propio autor. El bastón representa el poder, la sabiduría y el hecho de que este personaje actúe como guía espiritual. Los actores se mezclan a los espectadores borrando así los límites entre realidad y ficción. La cuarta pared se ve borrada y los espectadores inmersos en una tragedia de la que participan plenamente. Este teatro ilustra las teorías de Peter Brook en *El espacio vacío*. Según confiesa el propio autor: “cada vez me atraen más los espacios desnudos, en los que las luces y, a lo sumo, una tarima son suficientes para que la imaginación del espectador los vea.” (López Mozo, 2006a). El espectador está implicado, no puede ser ajeno a lo que sucede. Forma parte de una comunidad. En López Mozo, de acuerdo con el *Living Theater* y el *happening* desaparece la división actor y espectador. Los espectadores participan en la ficción creándola intuitivamente sin modelo preconcebido alguno. El mero hecho de precisar que los actores pueden encontrar un hueco en los aseos le da un toque prosaico a la didascalia. El espacio escénico pierde así su carácter sagrado y el encauzador-guía extiende ahora su autoridad incluso fuera de la escena tradicional y se la impone a los espectadores. *Matadero solemne* es un teatro físico, materialista y pagano. El propio encauzador es una figura falsa, una mentira. Como en otras obras de López Mozo, el tiempo es sintético y el espectáculo sobre la pena de muerte es intemporal, obligando a reflexionar abarcando varias épocas. La violencia en López Mozo es siempre intemporal, como ya sucedía en *Guernica*. La yuxtaposición de los tiempos permite universalizar la acción. La *mise en abyme* funciona de forma más radical y

contundente que la discusión filosófica. Lo que quiere provocar López Mozo es un reconocimiento: que el espectador se identifique con el condenado, pero el objetivo final es que el espectador rechace este regocijo que presencia. El Acusado no tiene nombre lo que le confiere una universalidad perturbadora. La intertextualidad contribuye también a conferir una dimensión reflexiva a la obra. Según el propio autor,

El título que está tomado de la frase “Cada amanecer un hombre muere en el matadero solemne” de Albert Camus, hasta el final de la obra hay una serie de textos y situaciones tomados, literalmente o no, de obras y artículos de autores que estudiaron la pena de muerte bajo distintas perspectivas. (López Mozo, 2006, p. 32).

En *Matadero solemne*, la intertextualidad le permite al dramaturgo hacer cohabitar varios textos y construir un discurso polifónico. La hipertextualidad (que consiste aquí en unas transformaciones con fines paródicos) es utilizada también porque es una forma de imitación con fines muy serios que obliga a una lectura en segundo grado, es decir que fuerza a la reflexión. En *Matadero solemne*, López Mozo utiliza el símbolo por antonomasia de la Revolución francesa, la guillotina, para transformarlo en garrote vil, su equivalente ibérico. Sin embargo, la obra se inspira en una anécdota real:

Hace algunos años, el quinqui Jesús Ríos Romero dio muerte a un sargento de la Guardia Civil llamado Valerio Barriga en Villaverde, un pueblo próximo a Madrid. Jesús Ríos fue detenido, condenado a muerte y ejecutado. Aquel acontecimiento me hizo pensar a menudo en la posibilidad de tratar en una obra de teatro el tema de la pena de muerte enfocado desde diversos ángulos, desde el de la violencia del hecho en sí hasta el de la pena de muerte aplicada a delitos políticos o la trascendencia de su utilización por los gobiernos como medio eficaz y definitivo de eliminar la oposición (López Mozo, 1970, p.63)

La obra trata de la suerte real que corrió un quinqui tras haber matado a un guardia civil. Pese a no tratarse de un personaje ejemplar, el delincuente pertenece a una categoría social marginada y abocada al hurto y al crimen para sobrevivir. El trágico final del reo está muy ligado a sus medios de vida: el personaje está de antemano condenado y va a ser naturalmente sacrificado. La obra parte pues de una anécdota dolorosa, pero la lectura puede desarrollarse a varios niveles: como crítica de la pena de muerte en sí, pero también como denuncia de los abusos de poder de los gobiernos. En 1969, la pena de muerte por garrote vil se llevaba a cabo de los opositores al régimen. *Matadero solemne* es pues una acusación contra la violencia de estado. La propia Malina se torna acusadora de aquellos que ostentan el poder:

Vosotros habéis dado a vuestra fuerza el nombre de Leyes. Habéis creado la pena de muerte para aplastar a quien se revela contra el orden social hecho a vuestra medida. Matáis a los que no están de acuerdo. (López Mozo, 2006, p. 21)

Son los poderosos quienes incitan al pueblo a amar la violencia y a regodearse en ella. El espectáculo del cadalso evoca los juegos del circo con el cual se embriagaba a las multitudes en época de los romanos:

Pero vuestro logro más perfecto es el encanallamiento en que habéis sumido a ese pueblo que se revuelca de placer cuando instaláis la máquina con que le mantenéis sojuzgado. ¡Qué bien cuidáis su ignorancia! ¡Cómo alimentáis la ferocidad de sus instintos con su misma carne! (López Mozo, 2006, p. 21)

El teatro es todo lo contrario de un espectáculo violento: cuando representa la violencia, es para denunciarla, para hacer que los espectadores tomen conciencia. Efectivamente, *Matadero solemne* denuncia la violencia del franquismo oponiéndola a la violencia teatral educadora y enriquecedora. Sobre los autores que influenciaron la estética de López Mozo opina Ruiz Ramón:

la construcción de *Matadero solemne*, no puede asimilarse ni al Living ni al *Marat-Sade*, pues es otra cosa, un producto estético radicalmente original y nuevo, pensado en función de las contradicciones del propio autor y de los problemas propios del teatro y de la sociedad española, es decir, enraizada en una problemática, a la vez individual y social, históricamente concreta. (1986, p.548)

A esta obra se le podría aplicar lo que un especialista de López Mozo escribió sobre otra obra suya, *El Arquitecto y el Relojero*:

En resumidas cuentas, la violencia y la crueldad son, en palabras de Baudrillard (1982, 108), “a strange mix of the symbolic and the spectacular (...) and simulation”, lo cual hace difícil su representación artística completa. Es precisamente esta encrucijada de lo simbólico, lo espectacular y la asimilación que López Mozo se empeña en representar en *El arquitecto y el relojero*. (Gabriele, 2011, p.49)

Matadero solemne reconstruye el juicio y hasta el entierro de la víctima. La muerte es un espectáculo en el que participan activamente periodistas y reporteros con fotografías. Platón evocó el carácter perverso de las imágenes: están las que revelan la Idea (es la *poiesis*) y las que solo presentan las apariencias y son mentirosas (es la *mimesis*). *Matadero solemne* consiste en una reelaboración, se trata de la *poiesis*, capaz de representar la Idea. La violencia no es en esta obra un medio estético sino un fin en sí par un dramaturgo comprometido como López Mozo. Como subraya Bond:

Le théâtre doit parler des causes de la détresse humaine et des sources de la force humaine. Il doit montrer clairement pourquoi et comment nous vivons dans une culture du nihilisme. Et comme notre compréhension de l’Histoire a été contaminée par des mythologies, il doit la reformuler de manière à donner un sens à l’avenir. Pour accomplir ces deux choses, il nous faut un théâtre rationnel. (El tea-

tro debe hablar de las causas de la desesperación humana y de las fuentes de la fuerza humana. Debe mostrar claramente por qué y cómo vivimos en una cultura del nihilismo. Y como nuestra comprensión de la Historia ha sido contaminada por mitologías, debe reformularla para darle un sentido al porvenir. Para realizar estas dos cosas, hace falta un teatro racional). (Bond, 2000).

Tales intenciones certifican la utilización del caso concreto como sustento de una reflexión de carácter universal e histórico, que se vuelve hacia el espectador y no hacia los hechos pasados. El dramaturgo opera un distanciamiento respecto a lo mostrado. En medio de *Matadero solemne*, hay una pausa durante la cual cuatro filósofos defienden posturas encontradas respecto a la pena de muerte: el marqués de Beccaria, Voltaire, Don Manuel de Lardizábal (que pertenecen al siglo XVIII) y Albert Camus. Los filósofos son introducidos por el encauzador.

ENCAUZADOR.- Estos que aquí se preparan para hacer su papel.

Son el Marqués de Beccaria y el conocido Voltaire.(...). En el mil setecientos sesenta y cuatro Beccaria publicó una obra fundamental que criticaba la legislación penal. (...) No es de rigor histórico lo que van a ver, como tampoco lo es la activa participación de don Manuel de Lardizábal en la discusión. Es el autor del libro "Discurso sobre las penas", escrito tres lustros después de la fingida escena. La opinión del español interesa de un modo especial cuando habla como magistrado de la pena capital. (López Mozo, 2006, p.15)

También aparece "Albert Camus, tuberculoso, ateo y revolucionario". La discusión filosófica entre estos intelectuales introduce una pausa que interrumpe la acción poniendo a distancia las emociones del espectador. El eclecticismo de las figuras puede leerse como una defensa de la libertad de opinión. El mero hecho de debatir sobre política y moral era oficialmente un delito en la España de Franco en la que escribió López Mozo. Visibilizar la violencia es en *Matadero solemne* una subversión política. Si la pena de muerte se suele aplicar con discreción en el siglo XX y XXI, se trataba de un espectáculo muy concurrido en el siglo XVIII, es la razón por la cual López Mozo escoge ese periodo, considerado por muchos cumbre del pensamiento racional, para ejemplificar su crítica y hacerla más patente. La muerte, en general escamoteada, se encuentra de esta forma expuesta y exhibida en el centro de la atención general. Como subraya Ricoeur:

La *catharsis* désigne d'abord l'effet plus moral qu'esthétique de l'œuvre (...) Mais la *catharsis* n'a cet effet moral que parce que d'abord elle exhibe la puissance de clarification, d'examen, d'instruction exercée par l'œuvre à la faveur de la distanciation par rapport à nos propres affects (Ricoeur, 1985, p.323) La catarsis designa primero el efecto más moral que estético de una obra (...) Pero la catarsis tiene este efecto moral solo porque exhibe un poder esclarecedor, de examen, de enseñanza que ejerce la obra gracias a la distanciación respecto a nuestros propios afectos. (la traducción es mía)

Percepción, emoción e intelección no pueden separarse: las emociones sirven para identificar el ser o la cosa, a reconocerla. Las emociones son una vía de conocimiento e intelección. Como lo subraya Paul Ricoeur, la catarsis es “moins relative à la psychologie du spectateur qu’à la composition intelligible de la tragédie” (Ricoeur, 1975, p.55) (“depende menos de la psicología del espectador que de la composición inteligible de la tragedia”). Ahí está el arte de López Mozo. Llegar a todos a través de una estructura dramática sólida. Es la emoción no primitiva sino ligada a la sensibilidad y a los afectos superiores lo que nos permite entender el mundo. En *Matadero solemne*, López Mozo lleva al espectador a realizar su propia autocrítica.

Desde sus principios como autor, a López Mozo le ha interesado el tema de la violencia política, la reacción de las víctimas, el terror, los efectos del miedo y las diversas formas de manipular las emociones relacionadas con estos fenómenos (Doll, 2011, p.120).

La violencia parece un objeto inasible para cualquier intento de comprensión racional, y *Matadero solemne* pretende justamente racionalizar mostrandola histeria colectiva que subyace bajo la aparente racionalidad de la defensa de la pena de muerte como castigo institucional.

La violence ne consiste pas tant à blesser et à anéantir, qu’à interrompre la continuité des personnes, à leur faire jouer des rôles où elles ne se retrouvent plus, à leur faire trahir, non seulement des engagements, mais leur propre substance (Levinas, 1981, p.8).

La violencia no consiste solo en herir y destruir, sino sobre todo en interrumpir la continuidad de las personas, en hacer que desempeñen papeles en los que no se reconocen, en traicionar, no solo sus convicciones, sino también su propia identidad.

En *Matadero solemne* el dramaturgo recurre a lo racional, manteniendo una distancia crítica. La toma de conciencia permitirá una transformación del mundo.

3. UN HAPPENING COMPROMETIDO CONTRA LA VIOLENCIA

Los elementos que hemos visto provocan un distanciamiento que pretende mantener a raya la emoción ya que una de las principales dificultades cuando uno representa la violencia es precisamente caer en el espectáculo. Calificar algo de violento implica descalificarlo y criticarlo implícitamente. La representación de la

violencia tiene en Jerónimo López Mozo una dimensión ético-moral en la que el espectador desempeña un papel esencial:

Toda la obra insiste en la participación del espectador desde distintas actitudes: se incluye desde el principio como elemento fundamental de la representación, su presencia es potenciada durante toda la obra por dos personajes (el Encauzador y Malina) hasta llegar al Happening final, donde se pretende una toma de conciencia activa sobre el problema planteado (la pena de muerte) (Perea González, p.99)

El compromiso político y social se plasma en el deseo de romper la pasividad del espectador:

En 1969 tenía una idea bastante clara del teatro que debía hacer. Y lo hice. En ese año y en el siguiente escribí *Matadero solemne*, *Guernicay Anarchía 36*, obras en las que quedan recogidos tanto mis planteamientos estéticos como políticos. (López Mozo, 1980).

La reflexión profunda sobre la pena de muerte exige en *Matadero solemne* del espectador una toma de postura consciente. El proceso dramático se desvincula de la representación de la acción para centrarse alrededor de un nuevo protagonista: el espectador. Ese es el objetivo del espectáculo. El teatro da fe de la violencia del mundo para concienciar al espectador. El teatro muestra la violencia “parce qu’elle existe ! Et que l’art peut et doit jouer le rôle d’une loupe”(¡porque existe ! Y que el arte puede y debe actuar como una lupa) (Vigeant). Al teatralizar la violencia y el sufrimiento, el dramaturgo provoca una reflexión que desemboca en una condena radical de la pena de muerte. El ajusticiamiento es presentado en *Matadero solemne* como barbarie legal y oficializada. Aristóteles atribuía una virtud moral al teatro, es lo que llama “catarsis”: el hombre que vive a través de los personajes situaciones violentas se purga de sus pasiones secretas e inconfesables. Al tomar distancia, adoptará una postura crítica que le evite cometer la misma barbarie. Así concluye *Matadero solemne*:

MALINA.- El crimen se ha consumado una vez más. ¿Cuántos crímenes legales se cometen cada día? A nuestros oídos sólo llegan los perpetrados contra los que han matado por pasión, por venganza, por hambre, por miedo, por sadismo... Pero las mismas leyes injustas que autorizan a matar a los criminales son las que condenan a los que alzan su voz contra el orden. Ese orden establecido en beneficio de unos pocos. (López Mozo, 2006, p. 30)

La violencia que denuncia López Mozo es la de todos. Como los virus, está en todas partes, en la radicalización paulatina de aquellos que se sienten rechazados por la sociedad en la que viven y en la violencia de estado que, escondida bajo la legalidad y al disponer de unos medios considerables, encumbra aquello que pretende combatir. Malina se dirige directamente a los espectadores, increpándo-

los:

A los que lo sabéis y calláis... A los que ven impasibles como los gobiernos actúan impunemente... A los que se embrutecen aplaudiendo el derramamiento legal de la sangre... A los que promulgan las leyes arbitrarias y a los que las mantienen... les digo: ¡Bestias miserables! (López Mozo, 2006, p. 30)

Y advierte a aquellos que están en posición de mirones que podrían correr la misma suerte que el Acusado cuyo suplicio han contemplado con deleite:

¿Cómo siendo también víctimas os ponéis al lado de los verdugos? ¿Cuánto tiempo vais a continuar formando parte del suburbio del sistema, dominados por el miedo a perder lo que ni tan siquiera tenéis? (López Mozo, 2006, p. 31)

La última parte de *Matadero solemne* se titula “Happening”. Un *happening* es una manifestación artística que se caracteriza por la participación espontánea o provocada del público y en esta obra Malina apela a los espectadores para que manifiesten su oposición a la pena de muerte. “El compromiso de López Mozo incluye a los espectadores cuando muestra ante todos el poder de la ley y lo que el poder de estado es capaz de hacer” (Biet, 2008). La violencia convoca a cada uno de ellos, no pueden ignorarla. La violencia de estado se transforma en *performance*, en experiencia total. Malina les pide a los espectadores que se pongan físicamente en movimiento:

Seguidme. Los que seáis capaces. Los que no estáis de acuerdo. Los que no teméis hacer pública vuestra protesta. Los que no queréis más sangre sobre la tierra, pero ofrecéis la vuestra. Los que de una vez por todas queréis romper las ataduras. Los que amáis. Los que sufrís. (López Mozo, 2006, p. 31)

Malina guía y conduce a los espectadores. Estos últimos dejan la pasividad de aquellos que, sentados en su butaca, asisten inmóviles a un espectáculo, para convertirse en agentes, en ciudadanos que opinan, y también actúan, poniéndose en movimiento. Los espectadores se reúnen así con los actores, se mueven. Lo explicita la acotación escénica:

(MALINA inicia una marcha pacífica, seguida por los actores, fuera del ámbito escénico. La manifestación admite a todos cuantos quieren unirse a ella.) (López Mozo, 2006, p. 31)

La dimensión política de la obra aparece abiertamente. La palabra “manifestación” sugiere una protesta colectiva. La definición de la RAE es la siguiente: “Reunión pública, generalmente al aire libre y en marcha, en la cual los asistentes a ella reclaman algo o expresan su protesta por algo”. Cuando López Mozo escribe este texto, las manifestaciones y las protestas por la libertad y los derechos huma-

nos estaban prohibidas en España y podían saldarse en una condena de cárcel. *Matadero solemne* rebasa la *performance* teatral para convertirse en un mitin político en el *happening* final. El espectáculo de la muerte pone en movimiento al espectador, politizándolo. Malina analiza, asumiendo una función didáctica: se trata de formar a la gente, educándola, explicándole las implicaciones de la pena de muerte. En *Matadero solemne*, el Juez se desdobra en Verdugo: la Ley aparece injusta y violenta. Aquel que condena se nos muestra tan responsable como aquel que ejecuta. Y él que mira el espectáculo comparte también la responsabilidad. Para entender el mecanismo sobre el que se sustenta la obra, cabe recordar la lectura que Brecht hace de Aristóteles:

Ce qui nous paraît du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie: la catharsis, purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'action suscitant la crainte et la pitié. Cette purgation repose sur un acte très particulier: l'identification du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent (1972, p.69). "Lo que nos parece tener más interés social, es el fin que Aristóteles le asigna a la tragedia: la catarsis, el purgar al espectador del temor y la piedad a través de la imitación de la acción que suscita temor y piedad. Este purgarse descansa sobre un acto muy singular: la identificación del espectador con los personajes actuando a quienes los actores imitan".

Y Brecht condena precisamente esta identificación, oponiéndole la noción de distanciamiento: *Verfremdung*. Para él lo catártico es puramente afectivo y ajeno al intelecto. López Mozo, a ejemplo de Brecht, pretende activar el intelecto del espectador, haciendo que se manifieste incluso físicamente en contra de la pena de muerte.

Según Heiner Müller, en el teatro, se trata de "trouver le foyer de peur d'une histoire, d'une situation et des personnages, et de la transmettre ainsi au public comme un foyer de peur" (1991, p.50) ("encontrar donde yace el foco de la historia, de una situación y de unos personajes, para luego transmitirla así al público como un foco de miedo"). Bond define la catarsis provocada por la violencia como un shock:

Imaginez une séance d'identification de suspects: une personne a été agressée et on lui montre une rangée d'individus-ou mieux (pour cet exemple) une série de photographies; quand la victime arrive à la photographie donnée, elle reconnaît l'agresseur et en éprouve un choc: c'est ce choc de la reconnaissance que je souhaite (Bond, 2000, p.33). "Imagine una sesión de identificación de sospechosos: una persona ha sido agredida y le enseñan una fila de individuos – o mejor aun (para este ejemplo) una serie de fotografías; cuando la víctima llega a la fotografía dada, reconoce al agresor y experimenta un shock: es ese shock del reconocimiento lo que estoy buscando".

El personaje de Malina nos recuerda que todos y cada uno de nosotros te-

nemos una parte de responsabilidad en la violencia que nos rodea. Hay salvajes fuera de la ley, pero también los hay que se amparan en ella. *Matadero solemne* expresa un rechazo radical y rotundo de cualquier forma de violencia. La dramaturgia de López Mozo permite despertar lo más humano del hombre:

Por otra parte -para mí esto es fundamental- la personalidad de Judith Malina me impresionó de tal modo que inmediatamente entendí que el personaje que en la obra debía ser mi portavoz respondía a su imagen. En Malina, en su dolorosa desnudez, en el rigor que tiene consigo misma hasta el punto de haberlo sacrificado todo a sus principios, están simbolizadas muchas de aquellas cosas a las que aspiro, pero a las que no llego porque a la hora de la verdad me asusta liberarme de las contradicciones que me estorban. (1970, p.64).

La denuncia de la violencia de estado se expresa a través de la voz de una mujer rebelde. En “Malina” está la palabra “Mal”, pero revertido pues en femenino y con un diminutivo: a través de este nombre opera López Mozo una suerte de transubstanciación del Mal en su denuncia, como opera en *Matadero solemne* una transubstanciación del placer al rechazo de la violencia. Aquellos espectadores que vinieron a regodearse con el espectáculo de la violencia se encontrarán en estado de shock frente a ella y saldrán de la sala rechazándola, incluso cuando se viste de moral y de orden.

CONCLUSIÓN

En *Matadero solemne*, la catarsis opera bajo la forma de un distanciamiento respecto a la representación de la violencia. Esta obra puede enmarcarse pues dentro del teatro épico de López Mozo.

De esta forma, el autor logra involucrar al espectador. Se trata de promover la reflexión. *Matadero solemne* tiene un fin didáctico, educativo.

La re-presentación de la violencia es también en *Matadero solemne* la forma idónea de plasmar el compromiso del autor: representar lo irrepresentable cumple un final político.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BAJTIN, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BIET, C. (2008). La comparution théâtrale. Pour une définition politique et esthétique de la séance (en collab. avec Chr. Triau), *Tangence*, n° 88 (“Devenir de l’esthétique théâtrale”, dir. G. David et H. Jacques).
- BOND, E. (2000). L’énergie du sens. Lettres, poèmes et essais. En Jérôme Hankin, Montpellier: Editions Climats et Maison Antoine Vitez.
- BRECHT, B. (1972). “La dramaturgie non aristotélicienne”, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, éd. Jean-Marie Valentin. Paris: Editions de l’Arche.
- DOLL, E.J. (2011). Banderitas americanas terrorismo y patriotismo en *Bajo los rascacielos* de Jerónimo López Mozo. En José Romera Castillo (coord.), *Signa. 20. Revista de la asociación española de semiótica*. 2011, Madrid: UNED.
- GABRIELE, J.P. (2009). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro experimental*. Madrid: Fundamentos.
- (2011). Tres imágenes del terrorismo recordado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero. En José Romera Castillo (coord.). *Signa. 20. Revista de la asociación española de semiótica*. Madrid: UNED.
- LEVINAS, E. (1981). *Totalité et infini*, Paris: Folio Essais.
- LÓPEZ MOZO, J. (1970). A propósito de *Matadero solemne*. *Primer Acto* n°122, pp. 63-64.
- (1980). Entrevista. 1980: “Entrevista con Jerónimo López Mozo”. *Análisis del Teatro Español*. Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura, p. 11-12.
- (2006). *Matadero solemne*. Biblioteca virtual universal. http://www.cervantesvirtual.com/portales/jeronimo_lopez_mozo/su_obra_catalogo/
- (2006a). Decorado y escenografía (De lo pintado a lo vivo). Biblioteca virtual universal. <http://biblioteca.org.ar/libros/134048.pdf>
- MÜLLE, H. (1991). *Fautes d’impression, textes et entretiens*. Paris: Editions de l’Arche.
- OLIVA, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Pearson Educacion.
- PEREA GONZÁLEZ, C. *Jerónimo López Mozo: El teatro de la desilusión*, tesis dirigida por José Paulino Ayuso, Universidad Complutense de Madrid, mayo de 1999.
- RICOEUR, P. (1975). *La métaphore vive*, Paris: Seuil, coll. Points Essais.
- (1983). *Temps et récit I, L’intrigue et le récit historique*. Paris: Points Seuil.
- (1985). *Temps et récit III*. Paris: coll. Points Seuil.

ROMILLY, J. (1970). *La tragédie grecque*. Paris: PUF.

RUIZ RAMON, F. (1986). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

VIGEANT, L. (2003). Questions autour de la violence au théâtre: seoul Performing Arts Festival. *Jeu: revue de théâtre*, n° 106, (1) 2003, p. 162-171