

## MONOGRÁFICO

### VIOLENCIA Y TEATRO : PERSPECTIVAS DE LA REPRESENTACIÓN VIOLENTA EN ESCENA

Coordinadoras:

**ALBA SAURA CLARES**

Universidad de Murcia

**ISABEL GUERRERO LLORENTE**

Universidad de Murcia

REINA

Sus ropas se extendieron,  
llevándola a flote como una sirena;  
ella, mientras tanto, cantaba fragmentos  
de viejas tonadas como ajena a su trance  
o cual si fuera un ser nacido y dotado  
para ese elemento. Pero sus vestidos,  
cargados de agua, no tardaron mucho  
en arrastrar a la pobre con sus melodías  
a un fango de muerte.

[William Shakespeare, *Hamlet*, Acto IV, Escena VII, traducción Ángel-Luis Pujante]



*El Padre le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El Padre baja de la escalera.*

PADRE y MADRE.- ¡A la una, a las dos, y a... las tres!

*La Madre le saca la silla violentamente en el mismo momento que el PADRE le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del PIBE se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas.*

[Eduardo Pavlovsky, *Telarañas*]

*Sobre una montaña de muñecos desmembrados.*

Narradora.- Cuando Elsa y Mateo Palavrakis se despidieron del resto de los concursantes no sabían que esa misma noche iban a estar muertos.

*Los señores Palavrakis ruedan sobre la montaña de muñecos desmembrados con velas encendidas en la boca.*

[Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis*]

La escenificación de la violencia ha sido sumamente prolífica en el teatro desde sus orígenes. Como en los fragmentos anteriores, el teatro ha mostrado numerosos actos violentos desde disímiles fórmulas, tanto en su desarrollo fuera de escena y posterior narración –como en la noticia del suicidio de Ofelia en la obra shakespeariana–, a su visualización impactante ante el espectador. En ambos casos, textualizada o representada, la violencia se desarrolla ante un público consciente de hallarse ante una ficción; en nuestros ejemplos, ni la muerte de Ofelia ni el ahorcamiento de Pavlovsky o los cadáveres que ruedan montaña abajo en la propuesta de Liddell son reales. No obstante, el efecto que buscan causar en el espectador no está relacionado con su carácter de realidad o ficción, sino con la violencia que ambos generan, alcanzando incluso la posibilidad de que el receptor pueda compartir un vínculo contextual y referencial con la propuesta del autor. Se establece, entonces, una reflexión sobre cómo el teatro, en su característica de ficción representada, escenifica la violencia y cuál es el amplio abanico de experiencias que genera ante el espectador en relación con sus propias vivencias frente a lo violento. La recepción de *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky en su estreno en Argentina en 1977 se vio condicionada por la oleada de violencia vivida en el país y el inicio de un régimen dictatorial –el Proceso de Reorganización Nacional, 1976-1983–, tal y como relata en su artículo Jean Graham-Jones (1996); dicho recibimiento varía substancialmente con el del espectador actual o en su representación en otros teatros fuera de las fronteras argentinas. El acto violento se mantiene, pero su descodificación muta en cada recepción, en una violencia abierta a diferentes lecturas, pero que comparte el impacto en el público.

Existiendo o no un referente histórico con los hechos escenificados, la relación entre la violencia y su representación escénica se complejiza, llegando a conformarse en ocasiones con un carácter ritual, en una formulación escénica que puede superar la propia realidad traumática o violenta. Tal y como plantea Lucy Nevitt en el volumen *Theatre & Violence* (2013) acerca de la relación entre la violencia real y la que se representa en el teatro: “Paradoxically its impact can be less immediate and strong, and less long-lasting and troubling, than the impact of some simulated violence presented in theatres” (Nevitt, 2013: 3). Este hecho nos permite explorar líneas de sumo interés en los estudios sobre teatro y violencia, investigando no sólo qué tipos de violencia se escenifican (física o psicológica) sino también los actos que abarcan (muerte, suicidio, agresión...), cómo se representan desde los diferentes géneros y estéticas y cuál es su efecto sobre el espectador.

La violencia en el teatro ha variado tanto en forma como en contenido en su evolución diacrónica. Si bien en la Grecia clásica los actos violentos como muertes y asesinatos tenían lugar fuera de escena, la violencia física conforma en Roma una parte fundamental del espectáculo. La tragedia latina, con paradigma en la obra de Séneca, encuentra su legítimo heredero en el género de la tragedia de venganza durante el renacimiento inglés, caracterizado por los actos sanguinarios que inicia Thomas Kyd con *La tragedia española*. En otros escenarios europeos la violencia adopta formas variadas, en los duelos de espada de las comedias del Siglo de Oro español o en las tragedias de Racine y Corneille. Más tarde, el teatro decimonónico vendría acompañado de una representación de la violencia en la que, como apunta Tom Sellar en la introducción al monográfico *Theater and Violence* (2005), esta se legitima para aparecer al servicio de la justicia (Sellar, 2005, p. 11).

Los siglos XX y XXI han sido especialmente prolijos en la exploración de la relación entre teatro y violencia. Los actos violentos en los que se han visto inmersos y sus nuevas expresiones han conllevado una constante reformulación de la violencia en escena, abarcando desde el surgimiento de movimientos como el Teatro del Absurdo y otras vanguardias tras la II Guerra Mundial, a las contemporáneas reflexiones sobre el papel de lo violento en el teatro del siglo XXI, las cuales se intensificaron como consecuencia de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Son muchas las tendencias de las últimas décadas del siglo XX, con vigencia aún en nuestros días, que sitúan a la violencia en el centro del hecho teatral. Representantes significativos de estas corrientes son el teatro *in-her-face* (Sierz, 2005), que pretende desde sus premisas la violencia como hecho artístico; o estéticas como el teatro de la memoria (Floeck, 2006) o el teatro de los muertos (Dubatti, 2014), donde se denuncia o rememora un referente histórico de opresión o un pasado traumático. Asimismo, la reflexión que planteamos desborda lo puramente teatral, estando muy presente en las *performances* de artistas como Marina

Abramović o Chris Burdeno en otros actos públicos de marcada teatralidad. Dadas las múltiples manifestaciones del binomio teatro y violencia, no es de extrañar que uno de los teóricos más influyentes desde el siglo XX sea Antonin Artaud, cuyo Teatro de la Crueldad revaloriza la relación de la violencia y el “ritual de la crueldad” (Eidelberg, 1979, p. 30) en la creación escénica. No sólo conduciéndonos a la violencia como temática, sino ahondando en un teatro violento por su capacidad de impacto ante el espectador; huyendo de “una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable” (Artaud, 1986, p. 96).

A su vez, las numerosas publicaciones dedicadas al estudio de la violencia y el teatro confirman la actualidad de la reflexión en la que participa el presente volumen. Publicaciones como AA.VV., 2002; Balfour, Thompson y Hughes, 2009; Escudero y Roncero López, 2010; Maestro, 2016, entre otros, y además de los ya citados, dan cuenta de las amplias perspectivas desde las que abordar dicha reflexión.

Con independencia de su naturaleza o su forma, la representación de la violencia en el teatro nos invita, como desarrolla el estudio de Nevitt, a reflexionar sobre la misma (Nevitt, 2013, p. 6) y a volver a repensar tanto en sus escenificaciones históricas a lo largo de los siglos como en los límites de su representación en la escena actual. Los artículos que presentamos a continuación ahondan en cuestiones como la representación de la violencia en los escenarios, la evolución de su formulación estética, la relación de la misma con el espectador, la motivación para la escenificación violenta o la relación entre la violencia y distintos géneros teatrales.

Esta colección de ensayos aborda la relación entre violencia y teatro a través perspectivas diversas: desde su manifestación en el texto dramático hasta la hibridación de formas de representación en el cine y el teatro. Los artículos se presentan cronológicamente, con el fin de que el lector pueda percibir el arraigado binomio teatro y violencia en sus variaciones diacrónicas; además, las propuestas nos conducirán por las escenas de diferentes países, mostrándonos disímiles representaciones de la violencia de Argentina a Reino Unido, de España a México o los Estados Unidos.

Abrimos el monográfico con un estudio donde Diana Muela Bermejo rescata una figura esencial del teatro español del siglo XIX, el dramaturgo José Echegaray, premio Nobel en 1904. A través de su obra, la propuesta nos acerca a varias cuestiones de sumo interés. En primer lugar, a la consideración de la violencia como

característica de lo teatral en el contexto decimonónico, sobre la cual articula la transición de la alta comedia y el drama histórico hacia los dramas realistas y naturalistas con los que finaliza el siglo. Por otro lado, reflexiona sobre el diálogo entre el campo actoral y la creación dramática y su incidencia en la construcción violenta de los dramas de este autor, con el foco de atención puesto en el viraje hacia lo femenino en la producción de Echegary durante la etapa en que compuso sus textos para la emblemática actriz española María Guerrero. La autora realiza un profundo estudio sobre este periodo de producción del dramaturgo español, ahondando en la representación de la violencia en torno a diferentes ejes en los que articula el trabajo –“duelos, peleas y enfrentamiento”, “maltrato físico y psicológico. Violencia de género” y “muertes violentas” – y consiguiendo acercarnos a toda una cosmovisión escénica de la violencia, imperante en el teatro español decimonónico.

El segundo estudio de este monográfico, bajo la autoría de Yolanda Ortiz Padilla, nos acerca a Argentina, uno de los países hispanoamericanos más destacados en el ámbito escénico, y a Griselda Gambaro, autora faro de la producción argentina de los años sesenta. Como plasma el trabajo, la producción de Gambaro está íntegramente relacionada con la representación escénica de lo violento, a través de sus múltiples agentes y actos, en un teatro que busca responder al violento contexto histórico en el que compone esta dramaturga. El artículo focaliza en la primera etapa de la producción gambariana y en el personaje de la víctima, receptor de la violencia, profundizando en las características compartidas y la evolución de sus roles en las propuestas de esta autora. El trabajo, a través de un profundo análisis, nos invita a observar el personaje víctima desde parámetros como su carácter antihéroe, el autoengaño, la mutilación identitaria, el despojamiento físico y psicológico, la atribución de cualidades monstruosas o el fingimiento en su desarrollo dramático. Esta propuesta de Ortiz Padilla, de la mano de Gambaro, nos permite ahondar en la psicología de los personajes-víctima, sufridores de todo tipo de vejaciones y torturas, así como reflexionar sobre la universalización de estas propuestas más allá de su contexto histórico-circunstancial, en una violencia compartida en tantas otras realidades sociales y que el teatro plasma.

Continuando en Hispanoamérica, el monográfico nos conduce, con el artículo de Víctor Sanchis Amat, a otra de las escenas más destacadas, la mexicana. La brutal violencia represiva y la trágica matanza de estudiantes acontecida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco es la base de esta investigación, focalizándolo en el llamado “Teatro del 68” y en la propuesta dramática de Carlos Fuentes en *Todos los gatos son pardos*. La investigación de Sanchis Amat nos invita a reflexionar sobre una preocupación compartida entre la intelectualidad y el arte mexicano: la repetición violenta como centro de la historia y base de la identidad mexicana. Siguiendo una línea abierta por una de las voces más destacadas del

campo literario mexicano, Octavio Paz, se construye el tópico de la relación con el pasado prehispánico y la violencia contemporánea. La obra de Fuentes, como apunta este artículo, sirve como ejemplo de otros textos escritos en base a este tema, revelando la violencia política, funcionando como recreación testimonial de las víctimas de estos sucesos, con el fin de purgar el trauma social instaurado por estos hechos y construir una reflexión profunda sobre la violencia en México, del mundo prehispánico al siglo XX, en una historia repetida.

La hibridación de formas teatrales y *body art* es analizada por Remedios Perni utilizando la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1991) de Peter Greenaway. El ensayo se centra en la escena del banquete antropófago que cierra el film, en la que convergen prácticas artísticas como la tragedia de venganza de la Inglaterra del siglo XVII y el arte de performance de la década de los sesenta del siglo XX. Para situar el objeto de estudio, el ensayo traza un recorrido histórico por una de las manifestaciones más cruentas retratadas en la mitología, el folclore, el teatro y el arte en general: la antropofagia. La comparativa de la película de Greenaway con la pieza dramática de John Ford *'Tis a Pity*, también perteneciente al género de la tragedia de venganza, sirve a la autora para inscribir el film dentro de la estética de la crueldad de Antonin Artaud. Perni identifica, además, el cuerpo cocinado del banquete final con las prácticas de los artistas de performance por su significado político. Con este estudio, la autora pone de manifiesto cómo los discursos sobre la violencia en distintas formas artísticas beben de fuentes pasadas comunes para reconfigurarse en el presente.

El artículo de Carole Vinals nos acerca a uno de los autores más representativos del teatro español del siglo XX, Jerónimo López Mozo, perteneciente a la generación del Nuevo Teatro Español. El estudio focaliza en *Matadero solemne* (1969), donde el dramaturgo denuncia la pena de muerte y la violencia estatal. Con un carácter atemporal por las referencias presentadas, como analiza el artículo (la Ilustración, Revolución francesa, época contemporánea), López Mozo consigue realizar una lúcida reflexión que profundiza en las expresiones violentas y que se contextualiza durante el régimen franquista en España. La contundente obra de López Mozo arraiga en la tradición europea y las reformulaciones de la representación escénica de lo violento en el siglo XX, relacionándose con propuestas como el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, la obra dramática de Peter Weiss, el Teatro Épico de Bertolt Brecht o el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski. El trabajo profundiza en el tratamiento escénico de la violencia desde su carácter ritual, a través de una crueldad explícita, embellecida desde su representación estética. Lo trágico y grotesco del acto violento se confunde, en la recepción del público, por su propia belleza, ahondando el artículo en el interesante debate sobre la ritualización de la violencia en escena.

Nieves Marín Cobos centra el interés en cómo la pieza dramática *August: Osage County* de Tracy Letts muestra distintos tipos de violencia que convergen en la desmitificación de la familia, englobándose así en la corriente de teatro norteamericano iniciada en el siglo XX que ha reflexionado sobre la desestructuración del núcleo familiar. Marín Cobos expone que la violencia en *August* es de naturaleza poliédrica, dada las múltiples formas en que esta se manifiesta. Así, describe la plasmación de la violencia en la obra como violencia ambiental –en directa relación con el tiempo y espacio en el que se desarrolla la acción–, la violencia del hecho fúnebre –constituida aquí en el punto de partida de la trama y que fuerza la reunión de los miembros de la familia, quienes llevaban años sin verse hasta su reunión en el entierro del padre–, la violencia verbal y física y la manifestación violencia que aparece como símbolo de la desintegración del *American way of life*. Marín Cobos concluye que la violencia funciona en la obra como “metáfora del colapso”, mediante la que se desarticula el mito de la familia unida, se pone de manifiesto el conflicto generacional que enfrenta a los miembros de la familia y expone la vacuidad del *American way of life*, un sistema ideológico que ha perdido ya su vigencia.

Rui Pina Coelho describe la década de los cincuenta como el momento clave en el que la violencia del día a día se plasma en los escenarios de occidente, una corriente que tendrá continuación con el teatro in-yer-face en Inglaterra. Para ello, Coelho centra su atención en la obra de Arthur Miller *Muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*) y en *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill. Las dos piezas tienen en común la transposición de la violencia diaria a la escena, así como los retratos de la sociedad de consumo de sus respectivas épocas. La violencia del día a día y las prácticas de consumo se entrelazan en la configuración de un realismo reconocible para el espectador o lector de las obras. Para concluir, Coelho pasa del análisis textual al estudio de la puesta en escena de estas dos obras en Portugal. Mientras que *Muerte de un viajante* se estrena en 1954 aún bajo el régimen dictatorial que sufrió el país, *Shopping and Fucking* aparece en los escenarios portugueses en el siglo XXI. Los distintos contextos de recepción influyen tanto la recepción como la puesta en escena de las obras.

Cerramos esta publicación con la reseña de Álvaro Abad Caballero sobre el volumen *La muerte violenta en el teatro*, editado por Jesús G. Maestro en Academia del Hispanismo, donde repasa algunos de los intereses compartidos por este número especial de *Cartaphilus* y dicha publicación. La reseña pone de manifiesto una vez más la necesidad sobre la reflexión acerca del acto violento en el teatro.

Este monográfico de *Cartaphilus* busca adscribirse al fecundo foro entre teatro y violencia, aportando nuevas reflexiones y perspectivas para participar de un debate académico y teatral de completa actualidad. Los siete ensayos que presentamos y la reseña que cierra el volumen conforman un panorama escénico que dialoga con este campo de estudios abierto, en una relación, la del teatro y la violencia, que nos acompaña desde los orígenes de este arte y que continúa, en sus múltiples variaciones, de total vigencia en los escenarios de nuestra contemporaneidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2002). Teatro de la Violencia, *Primer Acto*, 293 (2), 5-66.
- ARTAUD, A. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: Editorial Edhasa.
- BALFOUR, M., Thompson, J. y Hughes, J. (2009). *Performance in Place of War*. Greenford: Seagull.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- EIDELBERG, N. (1979). La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas, *Latin American Theatre Review*, 13 (1), 29-37.
- ESCUADERO, J. M. y Roncero López, V. (2010). *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros.
- FLOECK, W. (2006). Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente. En J. C. Romera Castillo, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI (185-210)*. Madrid: Visor Libros.
- GRAHAM-JONES, J. (1996). Framing the *Proceso*: Two Productions of *Telarañas* by Eduardo Pavlovsky, *Latin American Theatre Review*, 29 (2), 61-70.
- HUGHES, J. (2011). *Performance in a Time of Terror: Critical Mimesis and the Age of Uncertainty*. Manchester: Manchester University Press.
- LIDELL, A. (2002). *El matrimonio Palavrakis*. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/matrimonio/matrimonio.htm>
- NEVITT, L. (2013). *Theater and Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- MAESTRO, J. (2016). *La muerte violenta en el teatro*. Vigo: Editorial Academia del Hispánico.
- MIZRA, R. (2008). *Teatro y violencia en la escena contemporánea*. Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura, MEC.
- PAVLOVSKY, E. (1980). *Telarañas*. Madrid: Editorial Fundamentos.



SELLAR, T. (2005) (coord). Theater and Violence, *Theater*, 35 (1), Duke University Press.

SHAKESPEARE, W. (2008). *Hamlet*. Traducción y edición Ángel-Luis Pujante. 22ª Edición. Madrid: Espasa Calpe.

SIERZ, A. (2005). *In Yer Face Theatre: Interpreting New Writing for British Theatre in the 1990s and After*. University of Westminster.