

LA VIOLENCIA EN TRES OBRAS DE TEATRO COLOMBIANAS: TENSIÓN ENTRE ABSURDO Y HERMENÉUTICA

GABRIELLA SERBAN

"Están muy bellas sus obras compañeros, lindas, esas obras del alemán, esas, son muy lindas. Pero nosotros, queremos fundamentalmente ver ahí nuestros problemas; claro que a través de los problemas que plantea el alemán pues también están nuestros problemas; pero quisiéramos que fueran de primera mano, que fueran hechas por ustedes mismos".¹

Eso es, según Santiago García, lo que el público les pedía a los dramaturgos a mediados del siglo XX. La escritura dramática colombiana de la segunda mitad del siglo está marcada por esta preocupación, Esteban Navajas también precisó que él y sus compañeros en la universidad no querían escribir un teatro europeo. De ahí el desarrollo, durante las últimas décadas, de un teatro cuyo propósito es mostrar y poner en tela de juicio la realidad nacional, especialmente el Teatro Experimental de Cali, con Enrique Buenaventura en 1955, el Teatro de la Candelaria, con Santiago García, en 1966 y el Teatro Libre de Bogotá en 1973 con Ricardo Camacho, en el cual se inscriben Jairo Aníbal Niño y Esteban Navajas. Por lo tanto, hemos decidido centrar nuestro estudio sobre el teatro contemporáneo en Colombia, en la medida en que esa voluntad de crear una dramaturgia nacional se traduce por el desarrollo de una estética particular, marcada por las preocupaciones del tiempo. Ahora bien, lo que caracteriza principalmente las obras contemporáneas es la influencia de la historia reciente del país, que se traduce por una omnipresencia de la temática de la violencia.

El verbo *violare* significa tratar con violencia, profanar, transgredir, con una insistencia en el ultraje, en la infracción según Yves Michaud en *La Violence*², por lo cual entendemos que el primer sentido de "violento" que da la Real Academia Española sea: "que está fuera de su natural estado, situación o modo". Así, hay de entrada en la noción de violencia una idea de desorden. Yves Michaud apunta que en el sentido de acción, la violencia se opone a la paz, al orden, mientras que en su sentido de comportamiento se opone a la medida, la reserva, el control. La violencia es un término muy utilizado, tanto en la vida cotidiana como por los medios de comunicación. La recurrencia de esta noción nos da una intuición inductiva de su definición. Sin embargo, si su identificación en su forma física parece muchas veces evidente, no es siempre el caso cuando se trata de sus manifestaciones más sutiles: hablamos también de violencia institucional, violencia psicológica, simbólica, verbal, etc. Por lo tanto cuando se trata de definir precisamente la violencia, nos enfrentamos a la dificultad de su aspecto multiforme. En efecto, la violencia es un objeto huidizo por su proximidad con otros conceptos: la fuerza, el poder, la autoridad, la agresividad, etc. Podemos decir que la violencia es la irrupción o la utilización desmesurada de una fuerza, una brutalidad profundamente impregnada de una connotación negativa, asociada a menudo al exceso, a la irracionalidad, la injusticia pero también al dolor, al horror, al miedo, nociones muy presentes en nuestras obras, que tendremos que tratar como formando parte del alcance de la violencia como efecto. De manera general, nos interesaremos en las manifestaciones físicas evidentes de la violencia, pero también algunas veces en sus manifestaciones psicológicas, su presencia en el lenguaje así que sus representaciones simbólicas.

De entrada, representar la violencia en este caso teatralmente, significa enfrentarse a toda una serie de riesgos. Primero, la representación de la violencia es a menudo sospechada de inmoralidad. La violencia tiene un valor espectacular intenso y exponerla en la literatura sin

¹GARCÍA Santiago, Biblioteca virtual, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/tea5.htm>, Sitio web de la Biblioteca Luis Angel Arango del Banco de la República.

²MICHAUD Yves, *La violence*, en "Que sais-je ?", Paris, Presses universitaires de France, 2004.

entender todo su alcance, sus problemáticas, conlleva el riesgo de caer en la indecencia : chocar la sensibilidad del lector/espectador gratuitamente provoca una fascinación estéril, una pasividad mirona deplorable tanto a nivel moral como artístico. El mensaje queda borrado por el asco y la estupefacción, y eso no hace más que contribuir a la banalización de la violencia, que refuerza los estereotipos. Sin embargo, la representación de la violencia tampoco puede permitirse la asepsia, endulzar demasiado el fenómeno violento significaría perder toda posibilidad de estremecer al espectador. Dejarle indiferente tampoco es deseable, en una época marcada por una profusión de imágenes violentas, especialmente en los medios de comunicación, llamar la atención del espectador sin contribuir a insensibilizarle no es nada fácil. Por lo tanto, como lo apunta Raphaëlle Branche en un artículo de la revista *Décrire la Violence*³, la representación de la violencia, aún más que las otras temáticas, debe establecer una buena distancia con la escritura que permita sentir sin saturar, afectar sin asquear. Por fin, representar la violencia conlleva el riesgo de caer en la moralización pueril y por lo tanto en lo convencional. Tratar una temática tan antigua constituye un desafío a la inventiva del escritor y del director de escena : ¿cómo decir algo nuevo sobre la violencia sin caer en el mero juicio de valor ?

Además, la problemática de la tensión entre el mal gusto y lo insípido es aún más relevante en el teatro, puesto que si asquear al lector de una novela puede ser nefasto, llevar la misma estética a la escena conlleva el riesgo de caer francamente en la obscenidad. Durante nuestro estudio, veremos por lo tanto cómo se evitan estos riesgos en la escritura dramática. Por otro lado, algunas de las características típicas del teatro parecen al contrario adaptarse particularmente a la representación de la violencia. El teatro se caracteriza por su intensidad vital, por diversas razones: como espectáculo vivo tiene que limitarse en el tiempo y por lo tanto responder a una necesidad de eficacia dramática. Tiene también la ventaja de ser un arte total, en la medida en que se dirige a la vista como al oído, y en que puede entremezclar otras artes (música, danza...). De ahí debemos de entrada plantear los límites de nuestro estudio : sin dejar de lado la importancia de la representación en una obra de teatro, nos limitaremos a estudiar el texto. No obstante, un lenguaje particular necesita una lectura particular, y por lo tanto, intentaremos aplicar el precepto de Molière⁴ y tener “ojos” para ver el teatro, es decir que tendremos que hacer, como buenos lectores de teatro, el esfuerzo de reconstrucción que lleva el texto a la escena.

Por qué representar la violencia ? Evidentemente, es un tema omnipresente en la historia y la literatura desde los mitos fundadores, por lo tanto representarlo es un imperativo tanto moral como estético. Pero es una meta paradójica en muchos ámbitos : ¿qué esperamos como espectador y como escritor? ¿Denunciarla, entenderla, aprovechar de su intensidad emotiva, un efecto de catarsis? Todas las posibles respuestas se ven caracterizadas por unas contradicciones esenciales. En efecto, la idea misma de llevar la violencia a la escena contribuye a plantear el problema de asociar lo intolerable y lo estético, asociación que no deja de molestar y que hace de la representación de la violencia una experiencia límite, interrogando las fronteras entre lo soportable y lo insoportable, lo gratuito y lo útil. Se trata también de permitir el proceso de búsqueda de sentido que supone toda obra artística sin caer en la trampa de justificar la violencia, o de disminuir, al tratar de explicarla, todo su potencial de choque. Por fin, cabe subrayar la riqueza de la confrontación entre violencia y lenguaje, dos cosas que parecen opuestas a primera vista, porque la violencia está a menudo considerada como inabordable, y porque la noción de lenguaje conlleva un matiz positivo, de intercambio. Los dos se complementan (la violencia pasa también por el lenguaje) y se oponen también: la violencia choca con el lenguaje, ya porque la violencia nace de su fracaso o de su rechazo, ya porque, al representar la violencia, se interroga el poder del lenguaje sobre ella.

Estético e intolerable, trabajo y espontaneidad, búsqueda y límites del sentido, brutalidad y lenguaje, la representación de la violencia conlleva toda una serie de combinaciones problemáticas que los autores intentan trascender. En este artículo, no podremos adelantarnos en todas estas

³ LAVERGNE Cécile (Éd.); PERDONCIN Anton (Éd.), *Décrire la violence*, en “Revue Tracés”, Lyon, Ens éd, 2010.

⁴“Les comédies ne sont faites que pour être jouées et je ne conseille de les lire qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre”, Molière, prefacio de *L'Amour médecin*.

pistas de reflexión, por lo tanto, nos limitaremos a estudiar la tensión entre lo grotesco y la búsqueda de sentido, en estas tres obras. Se trata de mostrar cómo la violencia, al chocar con el sentido racional, alcanza los límites de lo absurdo e incluso de la locura. Vamos a estudiar en qué medida las obras ofrecen una respuesta a las cuestiones: ¿Por qué la violencia? ¿Cómo trascenderla? ¿y en qué medida reconocen una parte de absurdidad total?

Lo grotesco como abdicación de la racionalidad

Las tres obras se caracterizan por una presencia de lo grotesco: lo ridículo, la sátira, la parodia, la caricatura son muy presentes; al burlarse de los elementos más respetables de la sociedad, los autores ponen en tela de juicio la posibilidad de una orden, una lógica frente al poder destructor de la violencia.

El ambiente festivo

La primera presencia que destaca es el tema de las fiestas. La tauromaquia, las danzas, el carnaval, contribuyen al ambiente de farsa que es uno de los puntos comunes más relevantes de las tres obras. Este tema de las fiestas podría ser una simple representación de uno de los elementos de la cultura colombiana, pero cabe notar que el ambiente festivo está siempre asociado a lo absurdo, a la violencia o a la muerte : “*Sin muertos no hay fiesta buena*” dice Agustino p.710. El número de tauromaquia entre él y Carmen nos hunde tanto más en lo grotesco cuanto que supone una degradación máxima de los personajes que acaban por semejarse a animales. El vínculo con la muerte, en la esencia de la tauromaquia, es muy perceptible en la obra por la situación puesto que Agustino y Carmen, de hecho, están esperando su condena. Esta misma relación entre lo fatal y lo festivo se ve expresada también en la “*canción pila de la guchaloca*” en la primera escena de *la Trifulca*. Los numerosos imperativos forman una invitación a disfrutar de la vida. Pero lo que podría ser un canto festivo y alegre se convierte en un *carpe diem* vulgar y muy amargo :

CANCION PILA DE LA GUCHALOCA

*Métete en la tumba
goza con la parca*

*Manda pa'l carajo
la vida que te jode
(...)*

*Jode, brinca, salta!
Jode, brinda, salta!*

De la misma manera, en *el Monte Calvo*, uno de los únicos momentos en que los personajes se divierten corresponde a un juego en el que pretenden disparar sobre un enemigo imaginario, movimiento de violencia que se asimila a una danza :

Sebastián empieza a disparar usando su muleta como un fusil. Le hace una señal a Canuto para que lo secunde, éste lo hace de mala gana pero poco a poco el juego lo entusiasma. Disparan corriendo por todo el escenario. Será una especie de ballet violento y grotesco.

De ahí que el ambiente festivo de las obras, lejos de ser un simple contrapunto alegre, no deja de

contribuir a una representación incluso más amarga de la violencia, añadiéndole una dimensión grotesca. En esta perspectiva, podemos citar a Octavio Paz que, en *el Laberinto de la Soledad*, analiza las causas más profundas de las fiestas mexicanas, que según él revelan el malestar de la sociedad.

*No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo (...) Cada vez que intentamos expresarnos, necesitamos romper con nosotros mismos. Y la Fiesta sólo es un ejemplo, acaso el más típico, de ruptura violenta.*⁵

La locura

Otra manifestación de lo grotesco que encontramos en las tres obras es la representación de la locura. Los personajes del padre y de Lupus, de Agustino, del Coronel, parecen todos haber perdido el sentido de la medida. Al asociar la violencia con la locura, se le niega toda posibilidad de explicación racional y se la hunde en lo absurdo. En *la Trifulca*, la locura alcanza tal nivel que lo grotesco incluso invade el lenguaje y eso se ve especialmente en el empleo de lenguas extranjeras por parte de Lupus. En la escena VIII, español se mezcla con el inglés, y a veces con el alemán o el francés (“*No! Violent God!! No! Nein!! No lo acepto!*”; “*la familia, el orden y el honor sacré.*”). La alteración de una lengua se asimila muchas veces a una pérdida de identidad cultural, y aquí la alienación es máxima. A veces, ni siquiera se conserva la lengua de origen como tal, sino que se le da una ortografía diferente, como el “*chisas crais*” que Lupus siempre repite. La escritura revela que no sabe pronunciar correctamente la expresión inglesa “Jesus Christ”, y añade un aspecto cómico tanto a la lectura como a la representación. Esta mezcla es significativa porque al tratar de imitar una lengua que no es la suya, Lupus finalmente inventa una lengua que no se parece a nada y este lenguaje es uno de los reveladores de la locura del personaje, y de su alienación.

La degradación de la religión

Las tres obras nos ofrecen un modelo de divinidad totalmente débil, e incluso grotesco. El Niño Beni, por su inmortalidad, parece ser un dios sobre la tierra. Pero su fragilidad, su doble muerte revela la trascendencia mayor de la violencia que incluso alcanza a los dioses. Además, Lupus grita en la escena VIII “¡Violent God!” y luego “¡crazy God!” (con un error de ortógrafo que podría significar que la pronunciación del personaje es incorrecta). Agustino es la encarnación de una parodia de Cristo, su poder es una farsa, sólo fruto de la complicidad de Carmen y de la utilización de un catalejo que le ofrece una mirada casi omnisciente. Al asociar todo lo miserable del personaje de Agustino – su crueldad, su suciedad, su patético – con la figura de Cristo, se pone de relieve un desfase de los más irónicos, revelados en la canción de la p. 706 :

*Así son los grandes hombres
Como Cristo y Agustino
Que se murieron el viernes
para volver el domingo.*

En cuanto al *Monte Calvo*, la única descripción de Dios también es grotesca, en la canción de Canuto, p. 672 ;

⁵PAZ Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, Madrid, de. Catedra (3a de), 1997

*Compadre Dios
Amigo Mío
¿Tú también te ríes
Con tu nariz colorada?*

Así, para Canuto, Dios es un payaso o un borracho. Por lo tanto, la degradación de la figura divina está presente en las tres obras y conlleva un pesimismo absoluto en la búsqueda de un sentido a los enfrentamientos violentos. Esta estética grotesca parece significar que la violencia sólo es fruto de una parodia de Dios : un borracho o un loco violento.

De manera general, en las tres obras, se le niega a la religión toda potencia contra la violencia. Incluso las rezas conllevan un carácter violento, como la reza del Coronel p. 675 :

Patria, te amo en mi silencio mudo y temo profanar tu nombre santo. La virgen sus cabellos arranca en su agonía y de su amor viuda los cuelga del ciprés.

En el caso de Carmen, cabe notar también el carácter inútil de la reza: está rezando para un muerto que no está muerto. Esta dimensión hipócrita queda aún más clara al final de la obra, puesto que Ñora Otilia hace exactamente la misma reza para el hombre que ella misma acaba de matar. En *la Trifulca*, la escena XI se parece a un bautismo de Niño Beni (la madre canta “*Que se bañe y purifique con la luz de la noche azulada de la luna. Que su cuerpo me renace a la vida luminosa con su nueva vestidura salga y luzca*”). Pero este bautismo no es más que una manipulación por parte de la madre para aniquilar su voluntad y su individualidad, o sea una forma de violencia psicológica. Así, en las tres obras, la religión y la espiritualidad quedan tan degradadas como la figura misma de la divinidad. Los mundos representados son vacíos de toda trascendencia, de todo sentido.

La sátira de figuras tradicionales

De la misma manera, en las obras se parodian muchas figuras que de costumbre se consideran respetables. Lo humano es completamente despreciable en *la Agonía del difunto*, tanto a nivel psicológico como físico. Carmen está descrita como una mujer muy fea y gruesa que tiene brazos como “*jamonés serranos*” en la acotación inicial. Se parece a un modelo femenino esperpéntico: en vez de tocar la harpa, toca el bombardino, y el momento en que se lanza a proteger el cuerpo de su esposo, que podría ser un momento trágico y sensual se convierte en un gesto ridículo (p. 716 “*Se abalanza sobre Agustino asfixiándole con sus senos y gimiendo en voz alta*”). La figura de la madre se ve completamente degradada en *la Trifulca*, con el personaje espantoso que la encarna. Al principio, la madre parece ser el tipo de la figura benevolente, la feminidad cariñosa por excelencia, pero luego, su lenguaje y sus acciones muestran la violencia del personaje. Esta dualidad entre la imagen tópica de la madre benevolente y el monstruo se nota especialmente en los momentos en que llora a su hijo muerto. Esta imagen está presente en el cuadro *Guernica* de Picasso, o en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, siempre para simbolizar el dolor más extremo, la violencia más cruel. Pero aquí, la imagen queda pervertida en la medida en que ella, en cierta medida, está responsable de su muerte e incluso la provoca. De ahí que sus llantos no provocan piedad, sino un sentimiento de absurdo y de hipocresía incluso más acerbo.

La parodia de intelectuales

Por otra parte, se degrada también a unos intelectuales mayores, especialmente a Descartes en *la Trifulca*, en el diálogo inicial y final de los músicos. Escena I :

MUSICO 3

Pero puede ser, o no?

MUSICO 1

Si, puede ser. . . Pero.

MUSICO 2

Pero...

MUSICO 3

Pero qué?

MUSICO 1

Pero lo dudo.

MUSICO 3

Bueno, esa ya es una certeza.

Se retoma la idea de la duda como única certeza, pero mientras que para Descartes eso constituye un primer paso metódico y voluntario, y forma parte de un sistema para alcanzar la sabiduría, aquí es una mera renuncia a la búsqueda de un sentido. Cabe notar también la puntuación original del diálogo, especialmente el hecho de poner un punto después de un “pero”. Esta puntuación es normalmente imposible en la medida en que el “pero”, a nivel gramatical, necesita una continuación en la frase. La única puntuación que podría normalmente ser utilizada después de un pero son los puntos suspensivos, representando una interrupción o una vacilación. Ahora bien, el hecho de poner un punto después del “pero” radicaliza la expresión de la duda : ni siquiera se necesita explicitarla, se basta a si misma. Además, la búsqueda de Descartes se basa en la unidad del ser, pero aquí, el ser se ve dividido en tres individuos iguales. Los tres músicos, como lo sugieren sus apelaciones teatrales simplemente diferenciadas mediante un número, parecen ser la misma persona, tienen siempre la misma actitud, el uno acaba las frases del otro. Así esta manera de retomar a Descartes a nivel paródico, desviado, permite expresar una abolición total del sentido

Se desvía también la estética de Beckett en *el Monte Calvo*. Como lo hemos dicho, la situación de espera de los dos mendigos hace pensar en *En Attendant Godot*⁶. Pero mientras la obra de Beckett se inscribe en el teatro del absurdo, aquí, la absurdidad no reside en la dramaturgia sino en la situación del país. La situación y los diálogos son coherentes, pero los discursos ideológicos son representados como absurdos. Así, al retomar y desviar la obra de Beckett, no es la estética que se hunde en la locura sino la propia vida, lo que le quita a la violencia todo sentido.

La tragedia

Otro modelo que se parodia en las obras : el modelo de la tragedia. En *la Agonía del difunto*, lo único que remite a la estructura de la tragedia es la fatalidad o sea la avanza implacable hacia la muerte. El destino de Agustino está ya decidido desde el principio como lo muestra el título de la pieza. Pero la pieza que conlleva más semejanzas con este género es *la Trifulca* : la muerte, los coros, los fragmentos líricos y cantados acercan mucho la obra a la tragedia clásica. Además, según *la Tragédie* de Jacques Morel⁷, hay muchas otras semejanzas. Primero, la muerte del héroe trágico debe ser consecuencia de un acto libre, ahora bien, el asesinato de Niño Beni es consecuencia de su decisión de permanecer con los músicos. Luego, según Jacques Morel, el conflicto trágico es siempre una tensión entre lo humano y lo divino, el uno intentando alcanzar el otro en una trascendencia heroica. Niño Beni parece ser la encarnación misma de este modelo, entre Cristo y

⁶ BECKETT Samuel, *En attendant Godot : pièce en deux actes*, Paris, les Éditions de Minuit, 1952.

⁷ MOREL Jacques, *La tragédie*, Paris, A. Colin, 1964.

humano, muerto y vivo. Pero, en *la Trifulca*, el modelo de la tragedia, como todo el resto, se ve desviado e incluso parodiado. Incluso se hace un guiño a esta caricatura en la escena XI, cuando Carlota le dice a Niño Beni : “*No te dejes ablandar con sus pucheros de mala tragedia griega*”. En realidad, la presencia de los motivos que remiten a la tragedia son más bien una manera de mostrar aún más lo grotesco de la obra y por lo tanto hasta qué punto está lejos de la nobleza, de la solemnidad que suele caracterizar aquel género. El hecho de utilizar el modelo de la tragedia griega y de subvertirlo permite poner aún más de relieve la inestabilidad de la estructura de la pieza, y el desorden que reina. Por lo tanto, eso le quita a la violencia el carácter digno, heroico que puede cobrar en las tragedias clásicas, y subraya más bien su carácter de absurdidad y de caos.

La degradación de modelos dignos (la madre, la mujer, la tragedia, Descartes...) así que la presencia muy fuerte de una atmósfera grotesca (los locos, las fiestas), participan de la impresión de absurdidad total. Por lo tanto, la violencia se ve vinculada a la irracionalidad de manera muy estrecha, lo que confirma que representar a la violencia significa chocar con los límites del sentido. Pero las tres obras no se contentan con la constatación estéril de un fracaso en la búsqueda de un sentido.

¿Una superación de la abolición del sentido ?

La violencia permanece gratuita e irracional la mayoría del tiempo. La excepción de *la Agonía del difunto* es relativa porque aunque la violencia de los campesinos y de Agustino es explicada y motivada, no es el caso de su sadismo extremo que la aleja de una posible racionalidad. Pero si las obras chocan con los límites del sentido, se niegan a caer en una conclusión convencional de incomprendibilidad radical. Al contrario, aunque no se arriesgan a dar un verdadero sentido a la violencia como tal (excepto, en cierta medida, en *la Agonía del difunto*), sí que cada una muestra que hay uno en su representación.

Modelos de lucha

Primero, las obras superan lo insensato de la violencia en sus contenidos: al proponer unas armas en contra, al representar formas de liberación, o en el caso de *la Trifulca*, al dibujar un optimismo fuerte. La música tiene en este ámbito un papel fundamental: no es simplemente una manera de ofrecer un contrapunto estético a la violencia, o de vehicularla, es también una forma de lucha. Incluso puede ser un arma, como la “*canción del traque tun*”, en la escena VIII o la “*canción de la esperanza*” que permite llamar la ayuda de los músicos que liberan a Niño Beni y Carlota. De la misma manera, en *la Agonía del difunto*, los momentos de música corresponden con momentos en que el peligro está lejos y en *el Monte Calvo*, el sonido de la dulzaina de Canuto se puede oír al principio y al final de la obra, lo que podría representar una forma de trascendencia. Además, en *la Trifulca*, la poesía también tiene un papel importante puesto que Niño Beni en mucho ámbitos es la encarnación de Orfeo. Ahora bien, lo que le permite alcanzar la inmortalidad es precisamente su poesía y su música como lo dice él mismo, escena XIII :

NIÑO BENI : (...) Ahora veo... Los sones de la caterva son el calor de mi sangre. Ahora lo siento... Vuelve, poeta! Vuelve a ellos. Esa es la fuerza que te permite regresar a la vida, otra y tantas veces, que te permite vencer la oscura animosidad de los cuadrados.

La denuncia en la escritura

Representar la violencia es denunciar los factores que la fomentan. Por ejemplo, en las tres obras se representa la falta de racionalidad en una ideología que se aprende y se recita de memoria. En *El Monte Calvo*, Sebastián es la encarnación del adoctrinamiento del pueblo, de un falso patriotismo, este mismo patriotismo que reivindica el padre en *la Trifulca* para justificar su agresividad tremenda. De la misma manera, en *la Agonía del difunto*, al intentar justificarse, Agustino parece recitar un discurso que no es suyo, p.719 :

Yo sólo ordené. Yo no disparé. Estaba en mi derecho. Las tierras son mías y si no quiero cultivar en ellas estoy en mi derecho. Y si invaden tengo que llamar al ejército.

Las frases cortas, afirmativas, acumuladas sin conectores lógicos, y con la expresión de la necesidad “*tengo que*”, revelan un discurso aprendido de memoria, y repetido varias veces.

Por otra parte, en las tres obras, la violencia se encuentra en los personajes más potentes, que tienen los estatutos sociales más altos. Lupus es un doctor, Agustino un rico terrateniente, y el Coronel, un ex militar condecorado y bastante rico (como lo deja suponer la facilidad con la que le da dinero a Sebastián). Además, sabemos por la historia que el gobierno utilizó a los militares para aniquilar las principales guerrillas, especialmente a los que habían destacado en la guerra de Corea a principios de los años sesenta, otorgándoles mucho poder. Por lo tanto, a través de la violencia se percibe una crítica nacional muy acerba en las tres obras, en la medida en que la violencia más dañosa no parece venir del pueblo, de la gente de la calle o de los campos (o simplemente por reacción en *la Agonía del difunto*), sino de la cabeza misma del país. Los asesinos ricos parecen incluso ser objetos de interés en el país en *el Monte Calvo*, p. 663:

CANUTO. A los asesinos no los quieren en ninguna parte.

SEBASTIÁN. No, si son pobres.

En cierta medida, podemos considerar también que las tres obras se inscriben en una perspectiva memorial. Cumplir con un deber de memoria significa asegurar, mediante la escritura, una forma de vida a los desaparecidos. Ahora bien, dos de nuestras obras dan literalmente la voz a un muerto, aunque a un falso en *la Agonía del Difunto*. Claude Buchvald, en *Or, Hors, Oreille: entretiens sur le théâtre*⁸ dice que el lugar perfecto de la resurrección es el teatro, puesto que la muerte sólo es mentira, y a pesar de la muerte de los autores y actores, se crean momentos de eternidad. Poner en escena a unos muertos, hacerles hablar, o simplemente representar un asesinato es una manera de cristalizar en el tiempo aquel suceso. Ahora bien, el desfase entre la memoria oficial y la popular es muy perceptible en *el Monte Calvo*, p. 666 :

CANUTO. Tú perdiste esa maldita guerra.

SEBASTIÁN. La ganamos.

CANUTO. Ahora estás cojo, pobre y hambriento. Eres un baldado. Perdiste la guerra.

SEBASTIÁN. El presidente dijo que habíamos ganado. Lo dijo con palabras muy bonitas.

Esta voluntad de modificar la percepción de la realidad se puede también percibir, aunque a nivel metafórico en *la Trifulca*. Las plañideras que ahuyentan a todos “los trasgos, incubos deformes, obesos estridentes y máscaras inverosímiles” a final de la escena I, no están haciendo otra cosa que esconder la parte de la sociedad que se debe negar, y además, lo hacen con escobas, lo que permite no dejar ni una huella del paso de la “*guacherna*”. Además, la memoria podría ser una de las llaves de interpretación de la inmortalidad de Niño Beni: el símbolo de su cuerpo permite sublevar al resto del pueblo contra Lupus y sus esbirros. Este sentido se puede encontrar también en las últimas

– ⁸ASTRUC Alain, *Or, Hors, Oreille: entretiens sur le théâtre*, Saint-Denis : PUV, 2010.

líneas de la “canción del existir problemático” de Niño Beni en la escena XI :

*Esa es en verdad mi vida
Lo que alcanzo a recoger de mis sentidos
Puede extenderse hasta después
O quizás hasta antes de mi muerte
Eso depende.
No sólo de mí sino de aquellos
Que conforman mis ensueños
Porque el resto de mí
Es sólo lo que queda
De la brevedad de mi recuerdo.*

Este fragmento deja pensar que lo que hace la inmortalidad de Niño Beni es su ejemplaridad, y por lo tanto su recuerdo, lo que permanece después (“o quizás hasta antes”) de su muerte. El “*existir problemático*”, en este sentido, podría ser aquel de la memoria. En *la Agonía del difunto*, la omnipresencia del recuerdo de Natalia es un símbolo de todas las víctimas campesinas. Además, *la Agonía del difunto* y *el Monte Calvo*, quedan marcadas cada una por una descripción detallada de una escena violenta la una descrita por Ñora Otilia (p. 697-698), la otra por Sebastián (p. 664) :

ÑORA OTILIA. (...) Usted sabe menos que una cachaca lo que es otear el agua todos los días, mirando cómo sube su nivel. Hasta que una noche, cuando ha logrado pegar el ojo, después de la vigilia, el chorro furioso entra a despertarla de una pesadilla. Y entre los gritos de la gente le toca amarrar a los pelaos al mamoncillo para que no se le ahoguen(...).

*

SEBASTIÁN. Pero si tú hubieras visto. Esos combates y el miedo que lo hiela a uno por dentro. Y el ruido de los aviones. De las ametralladoras. De la balacera y una se toca por todas partes pensando que ya le dieron un balazo y empieza un olor dulzón como de azúcar quemada y al lado está la hilera de muertos y uno empieza a mirar y allí están despanzurrados los amigos. Otros quedan heridos y sangran. Y gritan.

Los dos fragmentos conllevan los mismos efectos de realismo: la apostrofe inicial al interlocutor, la narración en presente, la acumulación de detalles así que la preocupación por afectar a diversos sentidos (la mirada, el oído, y en el segundo fragmento el olfato). Todos estos efectos de estilo contribuyen a dibujar un retrato vivo de la escena, lo que revela la voluntad de marcar los espíritus para llevar a una forma de toma de consciencia de lo que es el cotidiano de un campesino sabareno en aquel tiempo, o de un militar durante la guerra. Representar la violencia, aquí, significa también sacudir al espectador y quizás llevarle a darse cuenta de la realidad.

Así, a pesar de la voluntad de no caer en el mero juicio de valor, la tentación es grande y muchas veces, representar la violencia significa señalar a unos responsables.

La denuncia en la representación

Representar la violencia en una escena de teatro significa también plantear el problema de la espectacularización de la violencia. Lo paradójico de aquel propósito es que en esta perspectiva la función parece ser una negatividad positiva, o sea una negatividad que se vuelve positiva simplemente porque lleva al espectador a darse cuenta de su carácter profundamente inaceptable. La

violencia está exhibida en la escena y el espectador, por la dimensión carcelaria del teatro se siente como un voyeur. La temática del pudor, del querer morir en paz está presente en la historia que cuenta Canuto, p. 669 :

CANUTO. (...)El elefante está avergonzado. Me han dicho que ellos prefieren morir en la soledad; que lo hacen en la parte más oscura del bosque. Aquí está rodeado por todos nosotros. Lo deslumbran las lentejuelas de la bailarina. Yo le pongo mi gorrito azul. Espero que comprenda que no lo dejamos solo porque le tenemos cariño. Porque tenemos miedo. Porque somos hombres y no elefantes. Se encienden las luces y la función comienza.

Por un procedimiento de cajas chinas, la problemática de la mirada del espectador se ve tratada en la historia del elefante. Aquí se encuentra toda la tensión entre la indecencia, lo impúdico de mirar a alguien que se está muriendo, y lo humano o sea el deseo irresistible de mirar lo que le ocurre a su semejante. Además, la mención de las lentejuelas, del gorrito, de las luces entra en contraste por su brillo y su aspecto artificial con la muerte, y ponen aún más de relieve lo obscuro de llevar la violencia a la escena. Ahora bien, fue justamente al darse cuenta de la crueldad del público que Canuto renunció a ser payaso. Esta espectacularización de la violencia está también presente en *la Trifulca* mediante la representación del carnaval, o en *la Agonía del difunto* con la parodia de corraleja desempeñada por Agustino y Carmen. Esta construcción en abismo debe llevar al espectador a interrogarse sobre su propia mirada. Además, la mezcla con la risa, especialmente en *la Agonía del difunto* provoca una incomodidad mayor en el espectador.

A veces, se le acusa directamente al público, rompiendo el cuarto muro, como en *el Monte Calvo*, p. 676, donde el Coronel casi lo insulta:

CORONEL.(...) (Observa con los binóculos al público) ¡Ahí están!... ¡Como ratas! Trepan como sanguijuelas que quieren devorarnos las entrañas(...)

En *la Agonía del difunto* también se anula el cuarto muro durante unos segundos que le permiten a Agustino darse cuenta de que están observados, p.710 :

AGUSTINO.(...) Qué extraño...

DOÑA CARMEN. ¿Qué?

AGUSTINO. De pronto sentí que mi alma se congelaba y que cien pares de ojos nos miraban(...).

Aquí, Esteban Navajas explicó que su voluntad era romper el mecanismo tradicional y mostrar al público. Levantar un interruptor que lleve al público a decirse “¡Está hablando de nosotros!”. Aquí, el público está representado como un monstruo de cien cabezas. Al sentir que forma parte de aquella colectividad mirona, se debe llevar al espectador a la incomodidad, y por lo tanto a plantearse el problema de la espectacularización de la violencia. Al preguntarle a Esteban Navajas si se podía hablar de voyeurismo, se ríe y respondió :

“Claro... Un voyeurismo sabroso pero mórbido.”⁹

“¿Hasta dónde puede el teatro?”

Ya vimos en la introducción que representar la violencia conllevaba toda una serie de riesgos: primero, el de caer en el mero juicio de valor maniqueo, o sea una moralización estereotipada. Aunque no se puede evitar por completo introducir en una obra unas nociones de bien y de mal, cabe notar que cada una va más allá que una lección convencional. Eso es especialmente visible en *la Agonía del difunto* puesto que la violencia contamina a todo el mundo, y a primera vista, no se

⁹Fragmento de una conversación telefónica con Esteban Navajas el 21 de junio 2011.

puede decir con certeza en qué medida es legítima. La comicidad de la obra, su humor negro, acaban de llevar al espectador a confrontarse con sus propias contradicciones. Las dos otras obras tienen una dimensión algo más maniquea por la puesta en valor de una figura de la inocencia (simplemente evocada en *la Agonía del difunto* con el personaje de Natalia); pero en *la Trifulca*, el ambiente onírico, la profusión de símbolos que acercan la obra al surrealismo obligan al espectador a una búsqueda hermenéutica y por lo tanto, la numerosas pistas de reflexión van más allá del mero juicio de valor. Por fin, en *el Monte Calvo*, la sencillez del argumento se ve asumida como tal y recuerda el gusto del autor para las historias para niños. Sin embargo, la ironía mordaz que marca todo el dialogo entre Sebastián y Canuto lleva también al espectador a una doble lectura, un distanciamiento. Así, en cada una de las obras se intenta evitar la moralización cerrada y pueril al exigirle un esfuerzo de reflexión al espectador, esfuerzo que a menudo le hace darse cuenta de que la situación no es tan blanca o negra.

Luego se trataba también de evitar caer ya en la obscenidad, ya en la asepsia. Eso no lo desarrollamos en este artículo, pero podemos sin embargo dar elementos de respuesta. El primer escollo se evite simplemente por buen gusto: no se trata en estas obras de asquear por completo al espectador, mostrándole unas escenas sangrientas con unas torturas imaginativas, como en una película de horror. Eso no es necesario para evitar la asepsia, y lo saben muy bien los autores puesto que cada una de las obras tiene un efecto de choque tremendo. Pero aquí, si la violencia choca al espectador no es por su forma pura (estamos acostumbrados a ver una persona matar a otra con una pistola) sino por todo el dispositivo construido a su alrededor: su evolución en el espacio y el tiempo, la puesta en valor de figuras de inocencia, los efectos de sorpresa, etc.

“¿Crees que todo este teatro me salvará de la muerte?” pregunta Agustino (p. 706). El final de la historia, en *la Agonía del difunto* deja pesimista sobre el papel del arte, y del teatro más particularmente. Según la formula popular, “la literatura no salva el mundo”, “el teatro no puede evitar una matanza”. ¿Entonces, por qué representar la violencia?

Cada una de las tres obras conlleva en sí está interrogación, chocando con los límites del sentido como lo hemos visto, puesto que cada una tiene su parte de grotesco, de absurdo, paródico o irracional. Nos muestran que al intentar entender la violencia, siempre nos enfrentamos a lo incomprensible, a la locura humana más arraigada, que sea la de Agustino, del Coronel o de Lupus. Por lo demás cada obra acaba sobre una imposibilidad del sentido, una repetición absurda de lo mismo (*la Trifulca*), un silencio atónito (*el Monte Calvo*) o un grito (*la Agonía del difunto*).

Pero si las obras se niegan a dar una explicación a la violencia como tal, sí que nos permiten ver un sentido en su representación, ya sea porque, especialmente en *la Trifulca*, la obra nos ofrece una ejemplaridad, un heroísmo y por lo tanto una suerte de optimismo, ya sea porque permite denunciar o simplemente hacer conocer las cosas de manera más impactante. Y más allá del contenido, mediante las cuestiones que plantea cada una, nos dan a entender que representar la violencia o ir a a ver una función violenta no es una muestra de mal gusto, sino que permite plantearse el problema de la espectacularización de la violencia.

Ya habíamos mencionado en la introducción que uno de los riesgos que conlleva la representación de la violencia es la sospecha de inmoralidad puesto que combinar violencia y propósito estético pone incómodo. Llevar la violencia a la escena significa admitir su potencial de fascinación sobre el ser humano, su energía espectacular. ¿Cómo asumir un sentimiento tan indecente? Los tres autores decidieron incluir esta problemática en sus obras, llevando al espectador a interrogarse sobre su papel de espectador, a preguntarse ¿Por qué estoy mirando eso? Así, le fuerzan a considerar su propio voyeurisme, su insensibilidad (sobre todo en *la Agonía del Difunto* a causa de la comicidad), su impotencia. Pero al mismo tiempo, el espectador está como protegido por esta colectividad silenciosa que es el público. No se le acusa directamente – puesto que se necesitan espectadores de teatro – pero se le llama la atención.