



Olga T. Buczek*

La violencia y el teatro: un esbozo panorámico

Violence and Theatre: A Panoramic Outline

Abstract: The objective of this paper is an attempt at an inevitably subjective and incomplete outline of relationships between violence and theater spanning the period from antiquity up to the end of the 20th century. Based upon the works of selected European and Latin American authors, various ways the discourse of violence functions in theater were presented. It was observed that violence (understood broadly as the intent of causing harm and establishing the relationship of domination), and the notions of conflict, struggle and aggression closely related with it, became the main inspiration and the "driving force" behind theater throughout the period, regardless of aesthetic or ideological trends shaping individual epochs. The paper focuses upon the spectacular nature of acts of violence (both verbal and non-verbal) and their performative power, which makes them a particularly effective theatrical instrument.

Keywords: theater, violence, discourse.

Przemoc i teatr: szkic panoramiczny

Streszczenie: Niniejszy artykuł został poświęcony próbie panoramicznego – choć nieuchronnie subiektywnego i niekompletnego – przedstawienia związków przemocy i teatru na przestrzeni wieków, od starożytności aż po koniec XX wieku. Na przykładzie twórczości wybranych autorów europejskich i latynoamerykańskich zaprezentowano różne sposoby funkcjonowania dyskursu przemocy w teatrze, dowodząc, że przemoc (rozumiana szeroko, jako intencja wyrządzenia krzywdy i ustalenia relacji dominacji) oraz blisko związane z nią konflikt, walka i agresja stanowiły główną inspirację i „siłę napędową” dla teatru wszystkich epok, niezależnie od kształtujących je tendencji estetycznych czy ideologicznych. W artykule zwrócono szczególną uwagę na widowiskowy charakter aktów przemocy (zarówno wer-

* Olga T. Buczek, doktor, Instytut Filologii Romańskiej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Universidad de Granada, Hiszpania, e-mail: olga.buczek@gmail.com

balnych, jak i niewerbalnych), na ich siłę performatywną, która czyni z nich wyjątkowo skuteczny środek teatralny.

Słowa kluczowe: przemoc, teatr, dyskurs.

La naturaleza inherentemente espectacular de la violencia desde siempre ha seducido a los autores de teatro. El conflicto y la lucha, tan propios de la escena, encuentran su mejor expresión en la violencia que produce un placentero horror en el público, consciente de presenciarse solo en la ficción.

Sin lugar a dudas, la violencia constituye uno de los pilares del teatro occidental. Una serie de desgracias y episodios terribles conforman la acción de las obras de la tragedia clásica griega que, sin embargo, nunca representa ante los ojos del espectador los hechos macabros, sustituyéndolos por las palabras de los mensajeros que relatan minuciosamente lo ocurrido. ¿Cómo es posible que el relato de los sucesos sangrientos presente en las tragedias de Sófocles o Eurípides produzca el efecto deseado? Lo explica Aristóteles en su *Poética*¹: en el capítulo XIV habla del placer experimentado por el espectador al ver en la escena la proyección de sus bajas pasiones, que en la vida real causan horror y miedo al castigo. Según el estagirita, el objetivo de la tragedia consiste en “purificar” al espectador de estas pasiones mediante la experiencia de la compasión y el miedo (la catarsis, cuya interpretación aun hoy levanta polémicas²). En el capítulo XIII, Aristóteles explica, además, que lo que provoca piedad es la desgracia de una persona inocente, y lo que causa temor es algo “acaecido a hombres semejantes a nosotros mismos”³. En la esfera afectiva del espectador, la inocencia suscita compasión, mientras que la semejanza causa miedo. Al mismo tiempo empieza otro proceso: la mente reconoce que la desdicha forma parte del mundo de la ficción, la lógica interna del mundo representado hace que se entibien y purifiquen los sentimientos y las pasiones del espectador y que, en consecuencia, se conviertan en una

¹ Aristóteles, *Poética*, Icaria, Barcelona 2000, p. 43.

² Como señala H. Podbielski en la introducción a la obra de Aristóteles, en realidad no hay ninguna contradicción entre las interpretaciones de catarsis propuestas por los investigadores. Su debilidad consiste en proponer una interpretación unívoca y no admitir otras perspectivas en cuanto al mecanismo del proceso (interpretaciones médicas y religiosas) o al mismo proceso mimético. (Aristoteles, *Poetyka*, Introducción de H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, pp. 85-86.)

³ Aristóteles, op.cit., p. 41.

experiencia positiva. De este modo, el espectador llega a sentir placer identificado con la virtud⁴.

El nacimiento de la tragedia griega puede ser visto como una continuación no sangrienta y poética del sacrificio ritual del que habla Girard en *La violencia y lo sagrado*. La génesis de la estructura dramática de la tragedia está en el enfrentamiento perpetuo de las fuerzas opuestas representadas por los dioses y sus voluntades. La irrupción de la fortuna en el espacio que escapa a las intenciones humanas (la peripecia) también tiene carácter violento. El espectador se identifica con las peripecias del héroe que, en realidad, representa lo humano traspasado al mundo de dioses⁵.

La violencia es inevitable y forma parte de la naturaleza del mundo humano. En el capítulo III (“Edipo y la víctima propiciatoria”) Girard analiza el mecanismo de la violencia recíproca entendida como un círculo vicioso, presente en la tragedia de Sófocles *Edipo rey*. Descubre en el mito edípico “el mecanismo estructurante que coincide con el mecanismo de la víctima propiciatoria”⁶. Intuye que en otros mitos (y –podemos suponer– también en otras tragedias inspiradas en los mitos) la presencia del ‘chivo expiatorio’ “constituye uno de los procedimientos principales, tal vez el único gracias al cual los hombres consiguen expulsar la verdad de su violencia, el saber de la violencia pasada que envenenaría el presente y el futuro si no consiguieran liberarse de él, rechazarlo por entero sobre un «culpable» único”⁷.

El carácter sangriento del teatro occidental continúa adelante sin impedimentos hasta llegar a su apogeo con la obra de Shakespeare. Con el teatro del genial autor inglés, las escenas de sangre pasan a desarrollarse directamente a los ojos del público, sin necesidad de recurrir a testimonios. Es uno de los recursos novedosos de los dramas de la época, inspirado en gran medida en las obras de los autores romanos (Séneca, Ovidio) y llegado al teatro isabelino a través de las adaptaciones italianizadas⁸. Los actos de violencia y crueldad desarrollados en

⁴ H. Podbielski, op.cit., pp. 84-85.

⁵ R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona 1995, pp. 90-91.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ J.M. González Fernández de Sevilla, *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*, Montesinos, Barcelona 1993, p. 28.

escena, recurso que –como acabamos de señalar– se integró al teatro isabelino por influencia de “enriquecimientos” realizados por humanistas italianos en los dramas antiguos, encontraron entre los dramaturgos y el público de la Inglaterra renacentista un terreno muy fértil. Las matanzas, torturas, mutilaciones, adulterios, venganzas, junto con los temas controvertidos y los tabúes sociales (sexo, muerte, locura) se suceden vertiginosamente en las tragedias de Shakespeare. Estas suelen terminar con un desfile solemne, un recurso que –dada la precariedad y escasez de medios escenográficos en los teatros públicos al aire libre de la época isabelina– permite retirar a los muertos de la escena⁹.

R. A. Foakes, que en su libro *Shakespeare and violence* (2002)¹⁰ realiza un minucioso estudio de la violencia en las obras de este dramaturgo de todos los tiempos, observa una evolución del tratamiento de este recurso: parte de las obras tempranas (la serie de *Enrique VI*, *Tito Andrónico*) en las que la violencia espectacular es un elemento importante en la rivalidad de Shakespeare con otros dramaturgos; pasa por las adaptaciones cinematográficas recientes de dos tragedias tempranas (*Ricardo III*, *Romeo y Julieta*) para analizar, a continuación, la violencia entendida en términos de guerra en *El rey Juan* y *Enrique V* y dedicar un capítulo aparte a *Hamlet*, considerado por el investigador como un estudio más profundo de la naturaleza violenta del ser humano. Foakes prosigue su estudio examinando las tragedias más tardías y las obras romanas en las que Shakespeare presta especial atención a la compleja relación del hombre con el poder. Para terminar, estudia las últimas obras del célebre dramaturgo inglés (*La Tempestad*, *Cimbelino*, *Cuento de Invierno*) en las que la violencia de fenómenos naturales sirve de pretexto para llevar a cabo una reflexión más profunda sobre la violencia humana en su dimensión personal y social.

Paralelamente, en el teatro español del Siglo de Oro la violencia se manifiesta de manera más evidente en las obras que desarrollan el tema de honor y venganza. D. García Hernán en su estudio *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro* afirma lo siguiente:

⁹ Véase: *Ibidem*, p. 36 y J.C. Gené, “Violencia y teatro”, [in:] *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, O. Pellettieri (ed.), Galerna, Buenos Aires 1996, pp. 59-68.

¹⁰ R.A. Foakes, *Shakespeare and violence*, Cambridge University Press 2002.

La violencia en el teatro se da [...] de forma generalizada y es asumida como comportamiento «normal» en la comedia del Siglo de Oro. Ahora bien, la impresión que deja esa violencia al espectador no es, normalmente, trágica, sino que se presenta como perdonable, o como instrumento de algún objetivo noble que se quiere conseguir¹¹.

El tema de la “violencia perdonable”, mencionado por García Hernán, es investigado detenidamente por A. Petro del Barrio en su libro *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*¹². La autora examina seis obras teatrales del Siglo de Oro español que tienen en común “la muerte final de sus protagonistas que aparece enmarcada [...] en la compleja trama del ritual justificador y legitimador de la violencia”¹³. Las obras de los grandes autores del teatro áureo, Lope de Vega y Calderón de la Barca, revelan un amplio abanico de violencia física y psíquica, incluyendo violencia que tiene origen en la pasión, el deseo de venganza y el deber, violencia entre los individuos y la sociedad, violencia familiar, ideológica, guerras, torturas, crueldades... Sin embargo, todos estos actos crueles se inscriben en la lógica que nos ofrece el marco filosófico-teológico y social de la época y, al mismo tiempo, son perdonables y hasta necesarios desde el punto de vista de teorías de la escuela ritualista (Girard, Burkert, Smith). “Lo que en realidad tienen la gran mayoría de obras que presentan actos violentos en común, es un ritual configurado cuidadosamente a lo largo del desarrollo de la acción que convierte el asesinato o la muerte final en sacrificio”, sostiene del Barrio¹⁴.

Hablando del carácter didáctico del teatro del Siglo de Oro, no podemos perder de vista el contexto sociopolítico de la época que hizo del teatro un instrumento eficaz de manipulación ideológica: “la comedia de la época [...] homogeneizaba el sistema de valores, apoyando el orden establecido y reafirmando la figura del monarca como juez infalible y poder absoluto”¹⁵. Ahora bien, la violencia en el teatro áureo, abordada desde esta perspectiva, aparecía una vez más como

¹¹ D. García Hernán, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex Ediciones, Madrid 2006, p. 254.

¹² A. Petro del Barrio, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Ediciones Universidad de Salamanca 2006.

¹³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

algo perfectamente justificado y hasta perdonable, ya que, recurriendo a la ilusión escénica, contribuía al mantenimiento del orden social, tan anhelado en esta época turbulenta.

El gran teatro clasicista francés, con su respeto por los preceptos clásicos teatrales basados en la *Poética* de Aristóteles, tampoco renunció al uso de la violencia como medio para, por un lado, realizar una misión moralizadora y, por otro, indagar sobre la naturaleza humana. La tragedia francesa del siglo XVII, llevada a la perfección por Jean Racine, trataba temas de la antigüedad grecolatina y motivos bíblicos, y destacaba por su realismo psicológico reflejado en el lenguaje, despojado de casi cualquier recurso literario. Sin embargo, según afirma John D. Mitchell en la introducción a la obra maestra del dramaturgo francés, *Fedra*, traducida al inglés por William Packard (1987), no cabe duda de que tanto el lenguaje claro que huye de la ambigüedad, como la pulcritud de la forma, abren un subtexto de las pasiones violentas y desbordadas¹⁶.

En el teatro de Racine la violencia y lo femenino forman una pareja indisoluble. La mujer es la que encarna en las tragedias racinianas las pasiones crueles y las inquietudes del alma. Su voluntad es débil o nula, por lo que se deja llevar por la fuerza fatal y destructiva del amor y los celos. La pasión femenina aparece contrapuesta al orden social patriarcal, se ve como una fuerza desestabilizadora del mundo fundamentado en la razón masculina.

La violencia no desaparece del teatro con la llegada de la dramaturgia moderna. Henrik Ibsen, considerado padre del drama realista moderno y precursor de los movimientos más importantes del teatro contemporáneo, pintando una galería de memorables personajes femeninos (Nora Helmer en *Casa de muñecas*, Lona Hessel en *Las columnas de la sociedad*, Petra Stockmann en *Un enemigo del pueblo...*), desvela historias de opresores y oprimidos en el seno de la sociedad burguesa del siglo XIX. Las mujeres ibsenianas empujan los límites sociales establecidos por los hombres, intentan romper sus ataduras y encontrar su propia voz en el mundo dominado por la retórica masculina.

¹⁶ Jean Racine's *Phèdre on stage*, J.D. Mitchell (ed.), Northwood Institute Press, Midland (Michigan) 1987, p. 17.

El teatro de Ibsen es sobre todo un teatro de ideas. El dramaturgo somete a un minucioso análisis las revoluciones morales individuales, el antagonismo entre el individuo y la sociedad, la alienación sufrida por el hombre en una sociedad despiadada e hipócrita, mentiras y prejuicios que generan rechazo social... La violencia se hace patente en este conflicto de ideas, manifestando en muchas ocasiones su faceta ritual. En la obra de Ibsen el paso a la modernidad coincide con la deconstrucción del mecanismo del chivo expiatorio y la creciente simpatía hacia el acusado.

La violencia psicológica que conduce al “crimen psicológico” en el seno de la institución sagrada de la familia es un tema recurrente en la obra dramática de otro gran autor escandinavo, August Strindberg, atento lector de su maestro y al mismo tiempo rival, Henrik Ibsen. El famoso antecedente del teatro de la crueldad y teatro del absurdo destruye y rechaza por completo el mito burgués de la familia como refugio de la humanidad donde la personalidad del individuo puede desarrollarse libremente, sin dejarse llevar por prejuicios o convenciones sociales. Para él, la institución “sagrada” del matrimonio y la familia son una ilusión peligrosa porque, en realidad, la relación entre los sexos es una relación biológica o mitológica de violencia, de cuyo poder el individuo es incapaz de escapar¹⁷. El tipo de relaciones entre los personajes presente en las obras de Strindberg se basa en el binarismo esquematizado de las ideas evolucionistas. Se propone una visión reduccionista de la diversidad del mundo que se opone a todos los conceptos democráticos e igualadores de los hombres. Los hombres no son iguales, según Strindberg, porque pertenecen a “especies” portadoras de visiones arquetípicas del mundo radicalmente opuestas y por eso mantienen una lucha constante por sobrevivir.

La disposición atávica que encontramos en las obras de Strindberg se sintetiza en dos órdenes, superior e inferior, y se evidencia en la lucha de clases sociales (amo-criado) y la guerra de sexos y de cerebros por el poder simbólico, presente en numerosas obras del autor sueco (*Camaradas, Padre, La danza macabra*, y otras).

El teatro naturalista del autor sueco marca la transición hacia las tendencias teatrales más importantes del siglo XX, basadas en el re-

¹⁷ E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London 2002, p. 257.

conocimiento del sustrato arcaico de toda jerarquía social. Sin embargo, resulta sumamente difícil presentar de manera congruente todos los movimientos teatrales “cautivados” por la violencia vinculada a la dimensión mítica de la existencia humana. Si hasta la primera guerra mundial se puede observar el desarrollo coherente y continuo de los movimientos teatrales, lo que caracteriza al teatro moderno es su complejidad y multidimensionalidad, la simultaneidad de las voces y la imposibilidad de determinar sus fenómenos representativos¹⁸.

Uno de los intentos interesantes de abarcar, definir y clasificar las tendencias teatrales del siglo XX desde la perspectiva de lo onírico, instintivo y mítico es el análisis de Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. El investigador elige el nombre de “teatro sagrado”, acuñado por Artaud, para definir las representaciones vanguardistas que ponen énfasis en la integración del público y la escena, que se resisten al lenguaje como medio privilegiado de comunicación y rechazan el espíritu del teatro burgués. Se estudian diferentes tendencias y estéticas como el simbolismo y el expresionismo, el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro del absurdo con tal de explorar en ellas el deseo de retorno al orden inmutable del rito y de la ceremonia.

Al mismo tiempo cabe subrayar que la relación entre el teatro y la sociedad y el teatro y la política nunca antes parecía tan evidente como después de las dos guerras mundiales. El teatro dio una respuesta inmediata a los cambios ideológicos y reaccionó sin demora a los daños producidos en la esfera material y espiritual de la sociedad¹⁹. El desarrollo tecnológico ofreció al teatro nuevas posibilidades y soluciones escénicas reduciendo considerablemente el papel del director. A partir de la década de los 30 son los dramaturgos quienes pasan a primer plano, traspasando los límites del teatro convencional y pretendiendo reflejar el mundo afectado por la trágica experiencia de las guerras, dictaduras y totalitarismos y marcado por una profunda crisis de valores.

Agotadas las fórmulas teatrales del siglo anterior, el teatro del siglo XX se encontró ante la necesidad de su propia redefinición²⁰. El

¹⁸ Ch. Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Lengua y Estudios Literarios, México 1995, p. 385.

¹⁹ *Ibidem*, p. 380.

²⁰ Artaud se refirió a esta necesidad en las siguientes palabras: “En el periodo angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos”.

concepto básico a abolir fue el individuo y su aspiración a lograr la autorrealización. La idea del individuo fue bruscamente atacada por los representantes del movimiento vanguardista.

Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, anuncia el nacimiento del “hombre total” como destinatario de su Teatro de la Crueldad²¹. El concepto de la re-teatralización artaudiana se centra en la relación entre la escena y el espectador, en el efecto que debería ejercer la representación teatral en el espectador. A fin de producir el efecto catártico el teatro debe crear un estado de trance para que el espectador pueda acceder al mundo de su inconsciente, de sus pasiones y obsesiones latentes²².

El teatro que ambiciona Artaud para lograr sus fines tiene que desarrollar su propio lenguaje, un lenguaje de los signos teatrales basado en la “metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión” que lo libere “de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos”²³. Inspirado en el teatro balinés, el teatro ideado por Artaud pretende convertirse en una especie de ritual capaz de evocar su ya perdido significado religioso y místico²⁴. Para lograr este fin, dicho teatro necesita servirse de lo que Artaud llama “la crueldad” que, sin embargo, no tiene nada que ver con una violencia directamente física dirigida a los actores o al público, sino que es entendida en términos de la vitalidad, de un determinismo superior, de un impulso irracional de vida, un lado oscuro del alma que oculta el mal inicial. El mal que reclama su voz para desvelar la verdad sobre la naturaleza humana: una vez desvelado y vivido en el ritual del teatro, pierde su fuerza destructora y restablece el equilibrio emocional del espectador.

La idea del “teatro sagrado” de Artaud, aunque de poca viabilidad en la práctica teatral, aportó elementos nuevos a la concepción tradicional del teatro: por un lado, su transformación en un laboratorio que indaga en la naturaleza de la actuación y la relación entre actor y público; por otro lado, una perspectiva que destaca el primitivismo

tecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época”. (A. Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona 1978, p. 95.)

²¹ Ibidem, p. 140.

²² Ibidem, p. 104.

²³ Ibidem, p. 102.

²⁴ Ibidem, p. 50.

del hecho teatral, explorado a través de lo irracional, onírico, mitológico y ritual. Innes defiende estas tesis basándose en los ejemplos concretos de obras de vanguardia: explora la presencia del primitivismo, ritual y ceremonia en el proyecto de un teatro total de Jean-Louis Barrault (“el eslabón directo entre Artaud y la vanguardia moderna”, según el autor), en el concepto del teatro como “espacio vacío” de Peter Brook, en la “misa negra” del teatro de Jean Genet; indaga en el carácter religioso del teatro (o cuasi-religioso, ya que al mismo tiempo es un teatro que se opone a cualquier religión organizada) y en la percepción del teatro como acto de comunión, típica de las realizaciones teatrales de Jerzy Grotowski y sus discípulos y seguidores (Eugenio Barba, Alejandro Jodorowsky, Richard Schechner y The Living Theatre, entre otros); descubre, asimismo, una dimensión mítica de las obras de los clásicos modernos, algunos de ellos asociados al teatro del absurdo, como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov o Fernando Arrabal.

La asociación de estos autores y directores de la vanguardia a la idea de una dimensión sagrada del teatro lleva directamente a una reflexión sobre un carácter inherentemente violento de sus obras. Sin embargo, nos parece imprescindible subrayar que el teatro del siglo XX, en su impresionante diversidad de estilos, ideologías y tendencias, es un teatro que nace como respuesta a la violencia del mundo, como un reflejo de la humanidad mutilada por la experiencia de las guerras mundiales y como una meditación sobre las raíces del mal.

Realizar una aproximación al teatro del siglo XX desde el enfoque de la violencia supone una tarea difícil, si no imposible, ya que se trata de un siglo marcado por la coexistencia de una gran variedad de corrientes y tendencias teatrales, a menudo contradictorias y, a la vez, entrelazadas y complementarias. Entre los movimientos y fenómenos que destacan en el panorama teatral del siglo XX se encuentran: el teatro épico (Erwin Piscator, Bertolt Brecht), centrado en los temas políticos y sociales, antirrealista, ideológicamente contrapuesto a las teorías de Artaud; el ya mencionado teatro del absurdo (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Sławomir Mrożek, Virgilio Piñera, Tom Stoppard, Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal), vinculado al pensamiento existencialista; el teatro de Luigi Pirandello, Peter Weiss, Peter Handke, Dario Fo, Tennessee Williams, Arthur Miller y otros. A partir de los años 60, el teatro se abre el camino hacia la

integración del público y el espectáculo en una especie de ceremonia, recuperando la idea de un teatro total. En esta línea se encuentran, ya citados, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, The Living Theatre. La búsqueda de la esencia del teatro, realizada por Grotowski y sus seguidores, trasciende lo puramente artístico, convirtiéndose en un modo de vivir que consiste en un riguroso entrenamiento psicofísico y refleja la negación de los valores de la sociedad de masas²⁵.

El teatro surgido entre los años 70 y 90 del siglo pasado ha sido denominado “posmoderno” o “posdramático”. Entre los directores, artistas y grupos de performance y happening cuya obra se inscribe en la estética posmoderna, cabe destacar a: Einar Schlee, Peter Brook, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Richard Schechner, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Heiner Müller, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Squat Theatre, Falso Movimiento, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Teatro Due...²⁶.

Entre las corrientes teatrales de los años 90 del siglo pasado, relacionadas por los críticos con el uso de la violencia explícita y literal en escena, podemos citar a los representantes de *In-Yer-Face Theatre* (el término acuñado por Aleks Sierz en 2001): Sarah Kane, Mark Ravenhill y Anthony Neilson, entre otros. En la obra de estos autores británicos destaca la crueldad llevada al extremo, la violencia y el realismo de las crudas imágenes del sexo, la humillación, el abuso, etc. Es un teatro transgresor, perturbador y visceral, que obliga al espectador a reaccionar y a afrontar sus emociones y normas morales.

En España, dentro de la misma estética de la transgresión se sitúa la obra de Angélica Liddell, escritora, directora de escena y actriz. Su teatro llama la atención del público hacia los aspectos más oscuros de la existencia humana: el abuso sexual, la muerte, la violencia y el poder, la locura, etc. No cabe duda de que su obra es una incesante búsqueda de la identidad, una indagación en el entramado de factores sociales, culturales y lingüísticos que participan en su construcción. Es, sin duda, una obsesión presente también en la obra de otros creadores del teatro español de los años 90 y principios del siglo XXI.

²⁵ D. Kosiński, „Teatr przekroczonej granic”, [in:] *Słownik wiedzy o teatrze*, idem et al. (eds.), Wydawnictwo Park Sp. z o.o., Bielsko-Biała 2005, pp. 426-429.

²⁶ H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Taylor&Francis E-Library 2006 [digital edition].

En los países de América Latina, a partir de mediados del siglo XX aparecen obras de teatro que pretenden reflejar la realidad sociopolítica local desde la perspectiva de los marginados, desheredados de la suerte, silenciados por miedo a represiones políticas. Los acontecimientos de la historia nacional se reescriben bajo esta nueva óptica: por ejemplo, la “Masacre de las Bananeras” (ocurrida en 1928 en el municipio de Ciénaga, en Colombia) fue el tema de las obras *Soldados* (1968) de Carlos José Reyes y *La denuncia* (1974) de Enrique Buenaventura; “La Violencia” colombiana (el periodo comprendido entre 1948 y 1958, caracterizado por la violencia extrema, actos de terrorismo, persecuciones y asesinatos, surgidos a raíz del conflicto entre el Partido Liberal y el Partido Conservador) fue reflejada en la creación colectiva *Guadalupe años sin cuenta* (1976) del grupo bogotano La Candelaria, dirigido por Santiago García²⁷; el “Cordobazo” (un movimiento de protesta obrero, desatado en 1969 en la Córdoba argentina, duramente reprimido por las autoridades militares del gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía) fue dramatizado por el Teatro Libre, dirigido por María Escudero, en *El asesinato de X* (1970). Se podrían citar, asimismo, muchas otras obras realizadas en todos los países latinoamericanos con el fin de reivindicar la memoria de los acontecimientos que hasta entonces no habían sido narrados desde la perspectiva de las víctimas.

En el panorama teatral latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX destaca el caso de Argentina, con su influyente movimiento cultural contra la dictadura militar, llamado el Teatro Abierto. Entre 1980 y 1985 numerosos directores, dramaturgos y actores participaron en este movimiento, reflejando la opresión de la dictadura en los ciclos de obras cortas que ejercieron una amplia influencia en la sociedad argentina. Entre las obras memorables de los ciclos del Teatro Abierto cabe destacar *Decir sí* (1981) de Griselda Gambaro, *Lejana tierra prometida* (1981) de Ricardo Halac y *Tercero incluido* (1981) de Eduardo Pavlovsky.

²⁷ S. García en *Teoría y práctica del teatro* (1994) describe detalladamente los métodos de trabajo del grupo La Candelaria, dedicando mucha atención al proceso de la realización de *Guadalupe*. (S. García, *Teoría y práctica del teatro*, Ediciones La Candelaria, Bogotá 1994.)

Uno de los importantes fenómenos teatrales en América Latina fue el teatro del exilio²⁸. Muchos dramaturgos y directores de teatro se vieron forzados a abandonar la patria, porque sus convicciones estaban en profunda discrepancia con la realidad política del país o porque era la única posibilidad de salvar su vida. En el extranjero estos autores siguieron cultivando su obra y reuniendo a un público cada vez más heterogéneo. Ejemplos destacados de la actividad teatral en el exilio son el grupo chileno la Compañía de los Cuatro (Venezuela), el Teatro del Ángel (Costa Rica) y el Grupo Aleph (Francia)²⁹.

Para terminar, nos parece indispensable insistir en el carácter inevitablemente subjetivo y, por lo tanto, fragmentario e incompleto de este modesto artículo. Nuestra intención ha sido reflejar la presencia y el funcionamiento de la violencia en el teatro occidental a través de los siglos, para llegar a la conclusión de que la violencia, independientemente de las tendencias estéticas o ideológicas de la época, constituye –junto a la pasión³⁰– una fuerza clave de todo teatro.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, Icaria, Barcelona 2000.
- Artaud A., *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona 1978.
- Arystoteles, *Poetyka*, Introducción de H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio*, Adler H., Herr A. (eds.), Celesa, Michigan 2003.
- Fischer-Lichte E., *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London 2002.
- Foakes R.A., *Shakespeare and violence*, Cambridge University Press 2002.
- García Hernán D., *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Sílex Ediciones, Madrid 2006.
- García S., *Teoría y práctica del teatro*, Ediciones La Candelaria, Bogotá 1994.
- Gené J.C., “Violencia y teatro”, [in:] *El teatro y sus claves: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Pellettieri O. (ed.), Galerna, Buenos Aires 1996, pp. 59-68.

²⁸ Para una panorámica del teatro del exilio latinoamericano, véase: *Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio*, H. Adler, A. Herr (eds.), Celesa, Michigan 2003.

²⁹ *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, C. Chambers (ed.), Continuum, London 2002, pp. 701-704.

³⁰ Esta tesis es desarrollada por D. Kosiński en su interesante artículo “«Ildź i patrz» Przemoc jako siła teatralna”, publicado en *Ethos* (106/2014).

- Girard R., *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona 1995.
- González Fernández de Sevilla J.M., *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*, Montesinos, Barcelona 1993.
- Innes Ch., *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Lengua y Estudios Literarios, México 1995.
- Jean Racine's Phèdre on stage*, Mitchell J.D. (ed.), Northwood Institute Press, Midland (Michigan) 1987.
- Kosiński D., „Teatr przekroczonych granic”, [in:] *Słownik wiedzy o teatrze, idem et al.* (eds.), Wydawnictwo Park Sp. z o.o., Bielsko-Biała 2005, pp. 426-429.
- Lehmann H.-T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, Taylor&Francis E-Library 2006 [digital edition].
- Petro del Barrio A., *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Ediciones Universidad de Salamanca 2006.
- The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Chambers C. (ed.), Continuum, London 2002.