

Autoridades

Ministra de Educación y Cultura
Ing. María Simon

Subsecretario de Educación y Cultura
Dr. Felipe Michelini

Director General
Panambí Abadie

Director Nacional de Cultura
Dr. Hugo Achugar

Coordinador General de Proyectos Culturales
Gabriel Calderón

Coordinadora General del Programa Laboratorio
Prof. Mariana Percovich

Coordinador del Área Dramaturgia
Arq. Carlos Reherrmann

Dirección Editorial del Proyecto Publicaciones
Prof. María Esther Burgueño

ROGER MIRZA



Teatro y violencia
en la escena contemporánea



Reconquista 535
CP. 11100 - Montevideo, Uruguay
Telefono: (+598 2)915 0103
centrodeinformacion@mec.gub.uy

San José 1116
CP. 11100 - Montevideo, Uruguay
Telefono: (+598 2) 908 6740
laboratorio.mec@gmail.com



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

ARTES ESCÉNICAS



Uruguay Cultural LABORATORIO

ROGER MIRZA

**Teatro y violencia
en la escena contemporánea**

Reflexiones en papel

Hace un año, nos reuníamos en el Teatro Circular: directores, dramaturgos y coreógrafos de todo el país. Se fundaba desde la Dirección Nacional de Cultura el Programa Laboratorio: un Centro Nacional de Creación, Investigación y Formación orientado a estas tres disciplinas, que hasta la fecha no cuentan con carreras en el Uruguay.

Una de las cosas que aparecieron como temas de preocupación para todos, fue la falta de reflexión, o de espacios de reflexión, además del saludable Coloquio que organiza la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, con Roger Mirza a la cabeza, y que en el año 2008 nos abrió la puerta de una milagrosa Maestría de Teatro.

Pero los artistas teatrales uruguayos, no tenemos ni costumbre, ni posibilidad, de escribir sobre nuestras disciplinas, ni de sistematizar y ordenar de manera creativa nuestros pensamientos y discusiones sobre lo que hacemos. Porque hasta ahora no hay publicaciones de Artes Escénicas en Uruguay. Además del proyecto Web que venimos desarrollando con los dramaturgos, nos parecía importante dejar publicaciones en papel, para que llegaran de manera gratuita a todo el país.

Es por eso que convocamos a María Esther Burgueño, una reconocida profesora, crítica e investigadora del teatro contemporáneo, y decidimos generar un proyecto editorial.

Invitamos a muchos artistas de todo el Uruguay y de la región a escribir sobre temas como el texto teatral, el cuerpo, la existencia de lo nuevo, la Movida Joven,

las influencias de Europa en nuestro teatro, los objetos o las tendencias de la representación hoy.

Llegamos a reunir artículos y autores, para publicar tres cuadernos: uno sobre Dramaturgia, otro sobre Cuerpo y Objetos, y otro que titulamos Lo Nuevo, además de dos libretas teóricas. No pretenden ser ni representativos ni totalizadores. Apenas, y como primer intento: son. Estos cuadernos y libretas son el resultado de las personales respuestas a nuestra convocatoria

Especialmente con la publicación de las dos libretas queremos reconocer la labor de dos teóricos e investigadores claves para el teatro contemporáneo en la región: nuestro Roger Mirza y el investigador argentino Jorge Dubatti.

Esperemos que lentamente publicar reflexión sobre el teatro que hacemos se

haga costumbre. Estos materiales dejarán registro de parte de las tendencias de la primera década del siglo XXI en teatro, danza y títeres en Uruguay y en el mundo. El nuevo Director de Cultura, Dr. Hugo Achugar, propone, y en eso estamos trabajando, la creación de nueva institucionalidad para las Artes Escénicas: el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que consolidará lo que se viene haciendo en materia de fortalecimiento en su más amplio sentido, de la danza contemporánea, el teatro, los títeres nacionales.

Estos cuadernos quedan con ustedes como cierre de un año intenso del Programa Laboratorio y esperemos que signifiquen aperturas a nuevos emprendimientos.

Gracias a todos y todas los que escribieron y nos dieron su tiempo y sus reflexiones.

Gracias a todos los creadores y creadoras que participaron en cada uno de los seminarios, charlas, conferencias, clínicas y espacios que venimos gestionando en Laboratorio. Esperamos sus propuestas, esperamos sus opiniones. Esperamos sus aportes.

Prof. Mariana Percovich
Coordinadora General del Programa Laboratorio
Dirección Nacional de Cultura del MEC



Roger Mirza es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular y Director del Dpto. de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, donde dirige investigaciones sobre teatro uruguayo y es responsable académico de la Maestría en Teoría e historia del teatro. Ha publicado varios libros sobre teatro y autores uruguayos y rioplatenses, además de un completo estudio del teatro uruguayo durante la dictadura.

Teatro y violencia en la escena contemporánea¹

Roger Mirza

Frente al despliegue de la violencia en las sociedades contemporáneas, la inestabilidad de las legalidades sociales, la lucha por el poder, la multiplicación y manipulación de la información y las comunicaciones, la fragilidad de los vínculos humanos y las dificultades de toda subjetivación, el sujeto se ve atrapado entre el frenesí de los placeres individuales y la pesadilla de una sociedad dominada por múltiples formas de violencia. Una violencia física y simbólica, individual y colectiva, que amenaza la continuidad misma del sujeto y la permanencia de las redes de solidaridad social, imprescindibles para su supervivencia. Ante esta cultura de lo efímero, lo polifacético

¹ El presente artículo se apoya en una investigación más amplia. Aspectos de la misma han aparecido también en *Perspectivas teatrales*. Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna, 2008: 143-151.

y lo multicultural, que tiende a sustituir las experiencias vividas por excitaciones inmediatas, la sobreabundancia de estímulos impide toda forma de elaboración por la conciencia, como ya señalaba Benjamin sobre los “efectos de shock” que produce el “exceso de estímulos” en las ciudades modernas (1967, 11 y ss.). Al mismo tiempo el nuevo “orden” mundial excluye del banquete hedonista a la mitad de la población del planeta, acosada por el hambre, la miseria, la emigración y la catástrofe, en las fronteras de la pérdida de lo humano y la disolución social.

Ante esa violencia manifiesta o encubierta que determina en buena medida las relaciones entre las naciones y entre los individuos, tanto en las vicisitudes de la historia como en la vida cotidiana, los medios de comunicación, como la televisión y el cine, entre otros, “instauran verdaderos rituales de violencia” que podrían interpretarse como “una manera simbólica de conjurar estos miedos, de domesticar el desorden”. Pero cuando este ejercicio de aparente exorcismo se hace en forma espectacular “en vez de eliminar el mal, lo da a ver, visibilizando las fuentes del mal, transformándolas en ceremonia del horror, en ventilación del dolor, en espectacularización de la intimidad” con sus

particulares modos de narrar que alimentan el imaginario colectivo (Imbert, 2001). La exhibición y representación de diversas formas de la violencia por los medios de comunicación masiva, de maneras cada vez más sofisticadas en la transmisión de las imágenes, alimenta y explota la identificación con el mal, la fascinación por lo anómalo y lo monstruoso, por el accidente, el desorden y el caos. Aunque, al mismo tiempo, puede convertirse en un modo de exorcizarlo, en una forma de conjurar la amenaza del daño y el crimen, para desactivar su potencial destructivo, al mismo tiempo que lo trivializa. Sin embargo, las diferentes formas de representación ofrecen también la posibilidad de realizar de modos más elaborados, como en la creación artística, esas irrupciones de la violencia, en una visión crítica que permite contextualizar la violencia y transformar el carácter primario y mimético de su lenguaje en una construcción elaborada y crítica, un lenguaje que inscribe la violencia en un sistema de simbolización secundario, como es el arte (Lotean, 1978, 32 y ss.). De este modo, la reelaboración de esos mismos extremos de violencia que se exhiben, y su inscripción en un ritual colectivo, como ocurre con los sacrificios, busca conjurar los miedos y la angustia de nuestra sociedad

ante las amenazas de un estallido de la violencia que la destruiría y que toda sociedad contiene, como señala Girard: “Es la comunidad entera que el sacrificio protege de su propia violencia, es la comunidad entera que reorienta hacia víctimas que le sean exteriores los gérmenes de disensión [...] y los disipa proponiéndoles una satisfacción parcial” (1975, 15). De este modo se canaliza y se ordena el desorden. Mientras mayor es la violencia desatada en la sociedad y más incontrolable, más amenazada se siente y más necesita representarla, hablar de la violencia es de algún modo semiotizarla, es decir hacerla ingresar en un sistema racional, domesticarla.

Como arte y ritual colectivo, el teatro contemporáneo es capaz de resignificar las condiciones de la experiencia individual y social, para revelar el nudo de lo pulsional, lo agresivo de lo humano que existe siempre y que aparece sin limitación en las situaciones extremas de desequilibrio social, de coacción o de exclusión, mientras los medios de comunicación masiva se vuelven instrumentos de trivialización, de dominación y de manipulación.

Ante la complejidad y la multiplicación de las formas que adopta la escenificación de la

violencia en la sociedad contemporánea, se ha intentado ver un efecto de la comunicación moderna que fomenta “nuevos modos de percibir, basados en una hipervisibilización de temas y objetos hasta hace poco excluidos del discurso público” y, en este caso, de la escena pública (Imbert, 2002). De modo que la exhibición de la violencia y de las diversas formas de la sexualidad se ha vuelto un objeto más de consumo masivo. Como señala Girard, “la estrecha relación entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en un conjunto de convergencias bastante impresionante” (1975, 46). Pero la representación reiterada, hasta la saturación, de la violencia ha llevado no sólo a su trivialización, sino también a la trivialización de la vida y de la experiencia humana, lo que se convierte en otra forma de violencia que amenaza a la vida misma. Y la afirmación de la condición natural de la violencia como inherente a la naturaleza humana, como forma de justificación de las guerras, de la esclavitud, o de las agresiones en el ámbito de lo familiar y lo doméstico, no es más que una negación que intenta disimular la magnitud de su poder destructor.

Desde otra perspectiva, Michel Wieviorka relaciona la génesis de la violencia con la

constitución del sujeto. La violencia surgiría como reacción ante el no reconocimiento del sujeto. La violencia expresa, por lo tanto, una subjetividad que ha sido despreciada, negada, no reconocida. Mientras la confrontación social organizada ante los conflictos refuerza la pertenencia al grupo y la integridad del sujeto, la violencia se manifiesta ante la ausencia de confrontación organizada, cuando los conflictos no encuentran cauce socializado de expresión. “La violencia, en algunos casos, no es más que la incapacidad del sujeto de convertirse en actor [...] es la marca del sujeto contrariado, negado” (2007, 16). Por eso resulta más tolerable la violencia en las guerras declaradas, oficializadas y, de alguna manera, aceptadas socialmente, mientras que es rechazada ante los extremos de las guerras de extinción, ante el terrorismo o la tortura. La negación de la condición humana del otro (como aparece en Antelme y en Primo Levy) es la peor de las exclusiones y de las violencias simbólicas y físicas, individuales y colectivas, como en los genocidios, la *shoah*, el terrorismo de estado y la tortura (Wieviorka, 2007, 17). No es ajeno a esa desolación un importante sector de la dramaturgia y el teatro contemporáneos. Una dramaturgia y concepción escénica de raigambre mitológica y

antropológica que rompe con lo discursivo, la anécdota y las psicologías de los personajes, para detenerse en los aspectos más primarios y arcaicos de la conducta humana, y cuyo núcleo es con frecuencia la exacerbación de las tensiones en las relaciones humanas inter e intrageneracionales, el hiperrealismo, el estallido de una violencia desafectivizada, en una estética de la fragmentación, el desequilibrio, la inestabilidad, la distorsión de las formas, la entronización de la fuerza, los ritmos sincopados, el oxímoron y el sinsentido o el horror sin espanto. Un teatro vinculado con lo que Pellettieri llama el “teatro de la desintegración”, que retoma y prolonga “la ideología y estética del teatro del absurdo”, un teatro dominado por el pesimismo y una “estética del nihilismo” con respecto a los destinos humanos, “la mengua de los afectos”, “la desintegración, la incomunicación familiar, [...] la violencia gratuita” (2000, 20), además de la angustia existencial, la condena y limitaciones de la condición humana.

La creación dramática se reconecta, así, con los estallidos de la violencia descontrolada, con los cuestionamientos radicales al destino y el enfrentamiento a los dioses como ya planteaba la tragedia griega, con la rebelión de Prometeo, la venganza de Clitemnestra,

quien mata a Agamenón y aparece cubierta de su sangre jactándose de su crimen; la furia de Medea, asesina de sus propios hijos; la desesperación de Edipo, cegándose; el suicidio de Yocasta o la locura de Ajax intentando matar indiscriminadamente a sus compañeros. Extremos de la violencia que reaparecen de múltiples maneras en el teatro rioplatense contemporáneo, desde la sangre que baña el rostro y los hombros del personaje de *Potestad* de Eduardo Pavlovsky, o el siniestro campo de concentración y de torturas sugerido en *El campo* de Griselda Gambaro, hasta el asfixiante clima doméstico y los excesos de *Juego de damas crueles* de Alejandro Tantanián, las múltiples traiciones de *Raspando la cruz* de Rafael Spregelburd, el odio y el exterminio entre hermanos de *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese, o la destrucción indiscriminada en la más reciente *La persistencia* de Griselda Gambaro. Y en las obras de autores uruguayos el parricidio y la locura en *Extraviada* (1998) de Mariana Percovich, los cuerpos muertos, lacerados, golpeados y colgados de ganchos, así como la sangre pintada en el rostro y manos de Calígula y el verdugo, en *Calígula, crónica de una conspiración* (1999), de Roberto Suárez, la violencia sexual en *Don Juan o el lugar del beso* (2005) de Marianella

Morena, el terrorismo de estado, las desapariciones de personas, la persecución y las torturas en obras como: *El informante* (1999) de Carlos Liscano, *En honor al mérito* (2002) de Margarita Musto, *Elena Quinteros, presente* (2003) de Gabriela Irabarren y Marianella Morena, *Las cartas que no llegaron* (2003) de Raquel Diana, sobre la novela de Mauricio Rosencof, y *Resiliencia* (2007) de Marianella Morena, sobre texto de Carlos Liscano, entre otras², así como la violación y los crímenes familiares en *Mi muñequita*³ (*La farsa*) de Gabriel Calderón, que estudiaremos más detenidamente.

En este teatro dominado por la violencia pueden encontrarse algunos rasgos que Dubatti observa en la obra de Veronese: la “velada manifestación del mal en lo familiar y cotidiano”, como en la noción de “lo siniestro” en Freud (Dubatti, 2000, 23), y sobre

² Sobre el teatro y la elaboración del trauma ver Roger Mirza, 2004: 97-105.

³ La dirección fue de Gabriel Calderón y Ramiro Perdomo; el elenco estuvo integrado por Dahiana Méndez, María Cecilia Cósero, Cecilia Sánchez, Leonardo Pintos, Mateo Chiarino y Leandro Núñez. El diseño de vestuario fue de Ana Seminio y la iluminación de Pablo Caballero. Estreno en la Sala 2 del Teatro Circular, en octubre 2004, en cartel hasta marzo 2008.

todo “una poética de lo obsceno en la que radica la fuerza revulsiva y desenmascaradora de su teatro [...] obscenidad [que] se vincula con la representación de la violencia” (Dubatti, 2000, 27). En *Mi muñequita (La farsa)* de Calderón, que permaneció más de tres años en cartel y cosechó varios premios, asistimos a un despliegue extremo de diversas formas de violencia: verbal, física, sexual, institucional y simbólica, en torno al tema del incesto y múltiples asesinatos intrafamiliares (al hermano, al esposo, a la madre), aunque presentados en forma satírica, como desafortada farsa de humor negro. Por otra parte, el estallido y los horrores de la violencia familiar aparecen a través de fragmentos de escenas, canciones, desfiles y algunos brutales y siniestros encuentros personales. Una fragmentación que no renuncia, sin embargo, a microestructuras narrativas y a las apariciones de un presentador cuyos comentarios articulan las escenas con algunas aclaraciones cronológicas y causales. La ruptura de las verosimilitudes tradicionales, en medio de la fragmentación de la acción y el estallido de los encuentros, apunta a la descomposición del modelo canónico de la familia como fundadora del equilibrio social, a través de una feroz caricatura que hace estallar la hipocresía de esas relaciones, desde

la perspectiva distorsionante de una niña y su muñeca.⁴A su vez la muñeca aparece como mediadora virtual, como doble del personaje y como contravoz reveladora de esas tensiones familiares. Al abandono de la psicología y la elección de la caricatura y el humor negro, se agregan las interpelaciones directas al público que problematizan las fronteras entre actores y espectadores, la zona de la ficción y la realidad, o la vuelven ambigua, en otra forma de transgresión institucional, contra las convenciones del

⁴ Se estrenó el 2 de agosto de 2008 en el Espacio Palermo, en Montevideo, una nueva obra de Calderón que multiplica los rasgos de violencia que aparecieron en *Mi muñequita*. Se trata de *Obscena* en cuya dramaturgia y dirección de actores intervienen Luciana Lagisquet, Alejandro Gayvoronsky, Santiago Sanguinetti y Gabriel Calderón, bajo la dirección general de este último. El propio programa ya revela la voluntad de transgresión en diversos planos, incluyendo las convenciones escénicas, con múltiples formas de violencia: “Una historia violenta sucedida en el año 1978. Una historia escatológica sucedida en 1988. Una historia pornográfica en 1998. Las tres historias contadas simultáneamente en el 2008. Obscena. Todo será mostrado”. Pero el análisis del espectáculo excedería los límites del presente trabajo.

género. Cuando el actor que hace de padre, por ejemplo, acerca su rostro a treinta centímetros de algún espectador y lo mira directamente a los ojos durante un largo rato, se desdibuja dicha frontera y el espectador generalmente se incomoda o se perturba, lo que genera un mayor grado de compromiso con el universo ficcional a contrapelo de la liviandad de la farsa, al mismo tiempo que se intensifica la presencia física del actor.

Por otra parte, las escenas están marcadas por la intensidad de una sexualidad transgresora y brutal, por la carnalidad de los cuerpos desplegados, la unión de erotismo y destrucción, como otros elementos perturbadores, así como por la animalización de lo humano. En efecto, la obra alude a la condición “animal” de los personajes del padre, la madre y el tío, a través del texto de un relator:

Había una vez una niña que había nacido en el bosque. Su madre era una loba y su padre un lobo. La niña era humana pero su familia y amigos eran lobos. Al principio la madre lamía a la niña para bañarla, porque así lo hacen los lobos, y su padre protegía a la niña de los demás porque así lo hacen los lobos. Pero al tiempo, todo cambió y la madre empezó a lamer a la niña saboreándola y el padre dejó de protegerla y empezó a

morder la piel de la niña, a ofrecer su carne y entonces toda la manada de lobos mordía y desgarraba la piel, la carne, la sangre, los huesos de la niña, devorándola, porque así lo hacen los lobos. La carne que está junto al hueso es la más rica (Calderón, 2006, 31). Más adelante, el tío adopta posturas, movimientos y expresiones faciales de lobo, en la representación del enfrentamiento con su hermano. De este modo, se intensifican la presencia corporal y el impacto sensorial de las imágenes, mientras la transformación de los rasgos humanos cuestiona la mimesis tradicional y obliga a una reelaboración del imaginario social y de las representaciones de la identidad individual y social. A la violencia física y sexual se agrega, por lo tanto, la violencia institucional y simbólica, en varios niveles. Por otra parte la multiplicación de estímulos, la caricaturización o el desdibujamiento de los personajes como centros de acciones y reflexiones, bloquean las interpretaciones racionales y conectan al espectador con sus escenarios inconscientes, dificultando sus posibilidades de proyección y el juego de las identificaciones. La escena se vuelve así “el interregno entre consciente e inconsciente”, donde se produce la “confrontación entre lo reprimido y la identidad consciente”, el lugar “de las

identificaciones en conflicto” (Helbo et al, 1987, 160-161).⁵

Esas ambigüedades que cuestionan las imágenes identitarias y tranquilizadoras del espectador, se vuelven más eficaces por el permanente humor, el ritmo sostenido y ágil de la puesta en escena, la desenvoltura de los actores, la recurrencia, con variantes, de temas musicales que atraviesan las generaciones y cuya vivacidad contrasta con la ferocidad de las escenas y crea una continuidad que contribuye a armar la coherencia del espectáculo, al mismo tiempo que provoca una distensión necesaria ante los extremos que se relatan y muestran. En el mismo sentido, la reiterada aparición del mayordomo-narrador con sus relatos y comentarios, la repetición de las canciones y del desfile a modo de farándula, así como otros procedimientos teatralistas y técnicas de distanciamiento, permiten tomar distancia frente a las situaciones y acciones de la obra, subrayando el carácter farsesco de la representación, el juego y el artificio. Como señala el autor, “la atmósfera opresiva y las trastornadas relaciones familiares [...]

⁵ Las traducciones de los textos citados de André Helbo y de Anne Ubersfeld son nuestras.

obligó a inventar una segunda característica [...] la farsa [...] que apunta a desestructurar el ambiente opresivo, remarcando en todo momento la teatralidad del hecho, recordándonos que estamos en un teatro, que somos actores y que las cosas no están pasando de verdad allí” (2006, 10).

Interesa subrayar, finalmente, la importancia de la práctica escénica misma como instancia de creación y construcción del espectáculo teatral, como uno de los rasgos distintivos de una nueva generación de dramaturgos-directores que integran creadores como Mariana Percovich, Roberto Suárez, Marianella Morena, entre otros directores, y a la que se incorpora Gabriel Calderón. En el prólogo de *Mi Muñequita* el propio Calderón señala que escribió primero un esqueleto de texto que luego fue armándose y enriqueciéndose en el montaje escénico, de modo que el texto final surge de los ensayos (2006, 7 y ss.). Del mismo modo Marianella Morena señala en su *Diario de dirección*: “Escribo y dirijo desde la actuación”(2006, 10). Como vemos, se ha invertido el proceso tradicional de la dramaturgia que precedía al trabajo de la puesta en escena y culminaba en el espectáculo. La construcción del espectáculo se hace sobre el

escenario, en el trabajo con los actores, en una dramaturgia escénica que culmina en el espectáculo cuyo texto es resultado de ese trabajo.

En cuanto a la violencia que supone la representación misma, importa reiterar el carácter particular del teatro como representación y presentación al mismo tiempo, con todo el impacto de la presencia. Un arte cuya condición simbólica se apoya en múltiples significantes visuales y sonoros de muy diversa naturaleza (como soportes materiales del significado e inseparables de él), que nos alcanzan simultáneamente y en forma similar a las acciones reales, perturbando y cuestionando incluso el carácter simbólico y arbitrario del signo.

Existe, por lo tanto, otra forma de violencia o de tensión en la representación teatral misma. Por su doble condición de convocar la presencia de los cuerpos en un encuentro comunitario, la representación teatral implica, al mismo tiempo, la pérdida y la recuperación del objeto. Ese aspecto es el que subyace a algunas propuestas contemporáneas que rechazan la convención tradicional de la mimesis para destacar en cambio el carácter artificial de la representación, como señala Calderón en una

entrevista realizada por Gabriel Peveroni, “me puse a pensar si en el teatro no estaríamos asistiendo a una [...] crisis en el sentido de la representación. Siempre se habló de la verdad en el teatro. A mí ese concepto no me interesa, es más, quiero que el público sienta que estoy contando una mentira continua. Una gran farsa” (Peveroni 2006, 56). Si el lenguaje como símbolo implica distancia, el teatro multiplica los símbolos a partir de elementos tangibles y de la escena misma, elementos que se convierten en signos y en símbolos de las acciones humanas y de la sociedad misma. Como señala Badiou, por la doble condición de la mimesis que propone un objeto real y ficticio al mismo tiempo, en un juego de la presencia y la ausencia, “el teatro impugna el principio de identidad” (citado por Myrta Casas de Pereda 2007, 209).

En ese juego oximorónico por excelencia, como señala Ubersfeld, la presencia del cuerpo es también ausencia (1981, 122) y el personaje se hace presencia en un cuerpo ajeno que se iconiza para volverlo símbolo. Se recrea así lo icónico para posibilitar el encuentro con el otro. La presencia del cuerpo del actor patentiza la ausencia y vuelve visible y concreto al personaje virtual, en una síntesis contradictoria “de categorías

opuestas” (122).

Al mismo tiempo el teatro revela la condición ilusoria de toda verdad absoluta que el psicoanálisis ubica en la locura y la política en los fundamentalismos. “La dimensión de lo completo, de lo absoluto, sólo señala el horizonte del horror y de la muerte: toda verdad es parcial, porque hay una real que se nos escapa siempre y que nos permite seguir deseando” observa Myrta Casas de Pereda (2007, 210).

La representación de lo irrepresentable es siempre fallida, pero algo de lo inaprehensible se revela en ese espacio intermedio de la representación escénica. El arte y el teatro introducen, pues, una ruptura en toda falsa certeza y esa es otra forma de violencia. Contra la inercia, la repetición y la pérdida de energía, el teatro introduce el desequilibrio, la desorientación y el salto al vacío. Frente a esa ley universal de la entropía, la pérdida progresiva de la energía y la tendencia natural a la inanición y a la muerte, el teatro es contranatural, como todo verdadero acto de creación. Su función es “cuestionar el consenso, la representación dominante”, como señala Enzo Corman, citado por Carlos Matteini (2004).

La misma dificultad de identificaciones con el héroe, de proyecciones y catarsis frente a él, revela el hiato que se ha producido en la representación de lo humano, el no reconocimiento de sí mismo, la desorientación, el vacío, y la angustia que esa ausencia de identificaciones provoca. La jerarquización en el teatro contemporáneo de ese juego entre lo consciente y lo inconsciente, entre la luz y la oscuridad, el rostro y la máscara, la realidad y la ficción, subraya la condición provisoria, inacabada, huidiza e irrepresentable de un objeto siempre en fuga, en tiempos en que más que nunca se revela la fragilidad de nuestras representaciones y de nuestra condición.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter: Ensayos escogidos. Buenos Aires: Sur, 1967.

CALDERÓN, Gabriel: Mi muñequita. Montevideo: Artefato. Prólogo del autor, 2006.

CASAS DE PEREDA, Myrta: “Entre lo irrepresentable y la representación” en *Trazas y ficciones. Literatura y Psicoanálisis*. Montevideo: A.P.U. Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis. vol. VII, 2006, 208-213.

DUBATTI, Jorge: Prólogo a *La deriva* de Daniel Veronese. Buenos Aires: Adriano Hidalgo editora, 2000, 5-31.

GIRARD, René: *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1975.

HELBO, et al.: *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Labor, 1987.

IMBERT, Gérard: "Azar, Conflicto, Accidente, Catástrofe: Figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eurófico y lo disfórico)". Universidad Carlos III de Madrid- Université de Paris-Sorbonne. *III Jornadas sobre Televisión*, nov. 2001.
http://turan.uc3m.es//uc3m/inst/MU/accidente_tv3.htm

— C y E: Cultura y Educación. ISSN 1135-640, vol. 14, 2002, # 1, 33-41.

LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.

MATTEINI, Carla: "Realidad y representación (Un teatro para el siglo XXI)" en *Página Abierta*, #145, febrero de 2004. (Texto de la conferencia dictada en las Jornadas de Pensamiento Crítico, Madrid, diciembre 2003). <http://64.233.169.104>

MIRZA, Roger: "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la posdictadura en el Uruguay" en *Reflexiones sobre el teatro*, Osvaldo Pellettieri (ed.) Buenos Aires: Galerna, 2004, 97-105.

— “Tragedia y farsa: teatralizar la violencia”, en Gabriel Calderón: *Mi muñequita*. Montevideo: Artefato, 2006, 5-6.

PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): “Introducción. El teatro porteño del año 2000 y el teatro del futuro” en *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Roberto Arlt, 2000, 11-25.

PEVERONI, Gabriel: “Gabriel Calderón. Mis muñequitos. El arte de la farsa” en *Freeway*, año 4, # 26, mayo 2006, 48-58.

UBERSFELD, Anne: *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. París: Editions sociales, 1981.

WIEVIORKA, Michel: “La violencia. Su papel en la destrucción y constitución del sujeto”. *Relaciones*, # 275, abril 2007, 16-17.

ROGER MIRZA

**Teatro y violencia
en la escena contemporánea**

