



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

METADRAMA EN *SHOOT/ GET TREASURE/ REPEAT* (2008) DE
MARK RAVENHILL: HACIA UNA REFLEXIÓN POÉTICA SOBRE LA
FUNCIÓN SOCIAL DEL DRAMA.

Tesis para optar al Grado de Magister en Literatura

YENNADIM MEDINA REALES

Profesora Guía
Brenda López Saiz

SANTIAGO DE CHILE
2019

A mi abuelita, Elizabeth V.

Agradecimientos

Todo el trabajo que hay detrás de esta tesis se vio afectado por un montón de circunstancias personales, materiales, académicas e investigativas que no hubiera podido sortear de mejor manera si no hubiera sido por todas las personas que, directa e indirectamente, se detuvieron a manifestarme su apoyo, sin el cual esta tesis no habría podido ser terminada.

Agradezco, en primer lugar, a Jannisel Reales, mi madre, por brindarme toda la ayuda emocional y económica necesaria para poder culminar esta etapa de mi formación académica. Le doy las gracias, además, por el apoyo constante en cada uno de los proyectos que he decidido emprender con toda la comprensión que una madre puede tener.

En segundo lugar, agradezco a mi profesora guía, Brenda López, por la orientación, la paciencia y la amistad que me ha dado durante todo este proceso, desde la elaboración del proyecto de tesis hasta la culminación de esta investigación. Extiendo este agradecimiento a las profesoras Irntrud Koenig y Carolina Brncic que de distintas maneras han incidido en el desarrollo de este trabajo, así como a los profesores del área de Literatura Inglesa, Andrés Ferrada y Alejandra Ortiz, por la preocupación, los consejos y la posibilidad de poder presentar los avances de mi investigación en el Grupo de Estudios de Literatura en Lengua Inglesa y en el curso Literatura de la Especialidad V durante el año 2018.

Finalmente, extiendo este agradecimiento a las secretarías de la Escuela de Postgrado por su orientación en cada trámite y etapa de la tesis; a mis amigos, a mis compañeros del magíster, a mis colegas del departamento de Lingüística, por siempre tener el tiempo y la disposición para ayudarme cuando los necesité.

Resumen

Esta tesis se propone analizar el ciclo dramático *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* del dramaturgo británico Mark Ravenhill. Dicho ciclo reflexiona en torno a la violencia del terrorismo y su efecto en la cotidianidad de los individuos inmersos en sociedades caracterizadas como primermundistas. El ciclo cuenta con un marcado componente metadramático, constituido por referencias a la realidad y a la literatura, que plantean una reflexión sobre el drama y su condición de discurso público en oposición a otros discursos como el de los medios de comunicación y el de otras obras literarias que han comentado sobre la guerra en diversos contextos históricos. Nuestra hipótesis de trabajo plantea que este elemento autorreflexivo contribuye a la elaboración de una poética dramatúrgica en torno a la función social y política del drama y que tematiza la guerra como problema social para completar dicha reflexión. El objetivo de este trabajo, por lo tanto, es caracterizar los dispositivos metadramáticos anteriormente mencionados y analizar la función que desempeñan en esta reflexión poética desplegada en el ciclo, así como el diálogo que la obra establece con la tradición trágica clásica y el teatro brechtiano a través de las adaptaciones que hace el autor de *Las troyanas*, *La madre y Madre coraje y sus hijos*.

Índice

Introducción	- 6 -
Capítulo 1: “Why do you bomb us?”: Consumismo, marginalización y medios de comunicación.....	- 13 -
Capítulo 2: “The theatre of war”: El diálogo con la tradición dramática Europea (Eurípides y Bertolt Brecht)	- 65 -
Conclusiones	- 109 -
Bibliografía	- 115 -

Introducción

Estrenado en el año 2007 bajo el título *Ravenhill for Breakfast*, en el marco del Fringe Festival de Edimburgo, *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* consta de 16 fragmentos cada uno con una duración de 20 minutos, en las que el autor explora el impacto del terrorismo y la guerra en las esferas cotidiana y doméstica de una sociedad que fácilmente podría identificarse con la de Estados Unidos o Inglaterra. Pese a que el plan inicial de escribir cada uno de los fragmentos simultáneamente a la realización del festival falló¹, Ravenhill logró estrenar cada una de las obras diariamente bajo la producción de la compañía teatral Paines Plough. El ciclo se estrenó en Londres en septiembre del 2008 con su título actual, el cual alude sintéticamente a la lógica de los videojuegos de guerra en los que el jugador atraviesa distintos escenarios disparando y obteniendo recompensas antes de pasar al siguiente nivel. Dada la magnitud del ciclo y las grandes cantidades de recursos humanos y económicos necesarios para su montaje, fue necesario que varias compañías teatrales se unieran para su representación, así como también distintos teatros londinenses reconocidos; entre ellos, el Royal Court Theatre y el National Theatre, participaron simultáneamente en la puesta en escena. De este modo, los espectadores que quisieran ver el ciclo completo debían ir a distintos puntos de la ciudad, de acuerdo a Margherita Laera, como si se tratase de una búsqueda del tesoro en la que cada uno de los fragmentos resuena en función de la construcción del panorama completo, transformando a la audiencia en

¹ El acuerdo principal con Paines Plough consideraba que Ravenhill escribiera cada día una obra que fuera estrenada a la mañana siguiente. Sin embargo, tras caer en estado vegetal del cual salió dos semanas después de una crisis de epilepsia, los especialistas médicos le recomendaron a Ravenhill no exigirse de sobra, por lo que el autor se lanzó a la tarea de componer las piezas un par de meses antes del mencionado festival. Como dato anecdótico, tras despertar del coma, Ravenhill no recordaba el trato al que había llegado con la compañía teatral y tampoco recordaba cuál era la idea original detrás del ambicioso proyecto.

“cazadores de significado” (4), en tanto que el sentido de la obra se podía construir a través del diálogo mismo entre los asistentes, “como si cada uno sostuviera diferentes piezas de un rompecabezas²” (Ravenhill, “My Near Death Period”).

Este ciclo dramático emerge de un contexto geopolítico que se ha caracterizado por la violencia terrorista y la consideración de la guerra como resistencia frente al terrorismo y la amenaza que este significa para las sociedades democráticas de Occidente. Tras los acontecimientos ocurridos en el World Trade Center el 11 de septiembre del 2001, entre otros atentados terroristas en Europa, ha surgido una importante preocupación entre los artistas de diversas disciplinas por representar y reflexionar sobre dichas problemáticas propias del siglo XXI, posibilitando, en el caso de las dramaturgias contemporáneas, una renovación del teatro político británico (Sierz 19). Mark Ravenhill, entre otros, es uno de los principales dramaturgos en tematizar la guerra contra el terrorismo y la invasión a Irak en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* (2008), una de sus propuestas más ambiciosas y objeto de estudio de esta investigación.

Además de su composición fragmentaria que posibilita la aproximación panorámica y paradigmática a la violencia de la guerra y del terrorismo en la esfera cotidiana de sus personajes, encontramos en el ciclo un importante componente metadramático que lo caracteriza. A lo largo del ciclo encontramos el despliegue de mecanismos que hacen referencia a la realidad extraliteraria y a la literatura, los cuales serán analizados siguiendo los planteamiento de Richard Hornby como punto de partida. En el caso de las referencias a la realidad extraliteraria encontramos ciertos elementos temáticos y discursivos representados a través de motivos que posibilitan no sólo la cohesión entre los fragmentos, sino que además establecen el diálogo entre el mundo ficcional del ciclo y la realidad de los espectadores a través de la exposición

² La traducción es mía

caricaturizada y crítica de las contradicciones propias de los discursos que se utilizaron para justificar la guerra contra el terrorismo y la invasión a Medio Oriente. Por su parte, encontramos también relaciones de tipo intertextual y paratextual que vinculan el ciclo con otras obras de la literatura Occidental que profundizan la problematización en torno a la guerra al establecer un vínculo con otras expresiones artísticas que han comentado sobre la guerra y sus consecuencias a lo largo de la historia. En esta misma línea, se pueden observar componentes estructurales del ciclo que lo vinculan con estructuras dramáticas ya tradicionales como la de la tragedia griega clásica y el teatro épico brechtiano.

Nuestra investigación se estructura en torno a la hipótesis de que los dispositivos metadramáticos, y en particular las referencias a la realidad extraliteraria y las referencias a la literatura, suscitan una reflexión poética sobre el drama como discurso público y sobre su función crítica frente a temáticas sociales complejas como la guerra y el terrorismo. Esta reflexión, a su vez, se mueve en dos sentidos. Por una parte, las referencias a la realidad extraliteraria comentan de manera irónica aspectos propios del contexto de producción del ciclo como, por ejemplo, la ideología consumista, los estilos de vida y las preocupaciones de la clase media y alta. Por otra parte, todos los elementos que remiten a la literatura (paratextos, disposición de los fragmentos del ciclo, cuadros, motivos, etc.) posibilitan la inscripción del ciclo en un canon sobre la guerra construido por el mismo autor, estableciendo un diálogo con la tradición literaria y dramática de Occidente. Esta relación que se establece con la producción literaria y dramática anterior plantea una consideración de la guerra desde una mirada transhistórica, al mismo tiempo que contrasta con distintos momentos del desarrollo del género dramático, tales como la tradición de la tragedia ateniense y los planteamientos teórico-críticos del teatro épico de Bertolt Brecht. Es decir, el diálogo con otras dramaturgias y productos

culturales de Occidente se centra en una apreciación sobre la función del arte, particularmente del teatro en nuestro caso, frente a la guerra y sus consecuencias en la sociedad y la vida de los individuos.

Para este estudio hemos propuesto una serie de objetivos que serán desarrollados en cada uno de los capítulos que componen la presente tesis. En el primer capítulo se identifican las características de las referencias a la realidad del contexto en el que se origina el ciclo y se analiza su función en la elaboración de una propuesta dramática que problematiza dicha realidad. Con este fin, tomamos como base teórica los planteamientos sobre el metadrama de Richard Hornby, y la noción de motivo dramático desde la mirada de Juan Villegas. Los motivos que analizaremos en este capítulo han sido agrupados en torno a tres ejes a considerar: 1) consumismo, estilos de vida, democracia y libertad, 2) enfermedad y marginalización, 3) terrorismo y medios de comunicación.

El primer grupo compone una visión de mundo maniquea desde la que se desprende una idea en torno a la guerra contra el terrorismo como una pugna entre el bien y el mal. Estos motivos, principalmente vinculados con los estilos de vida de una clase particular, tematizan aspectos cotidianos como la alimentación, el consumo, la seguridad social, la salud, entre otros. Dichos motivos contribuyen a una visión polarizada del mundo, ya que aportan a la identificación de los personajes con modos de vida que se adscriben a una civilización, la cual se opone a la barbarie del terrorista. Asimismo, la idea de civilización se sustenta en los valores de democracia y libertad, motivos predominantes en los discursos pro-guerra en la realidad factual, los cuales en el ciclo son garantizados y respaldados por la actividad consumista de los personajes. La división del mundo en estos términos nos conduce, además, a una consideración de la idea de democracia y comunidad en un contexto en el que ambos conceptos se vuelven

complejos. Abordaremos ambas nociones desde las propuestas de Miranda Joseph sobre el romanticismo en torno a la comunidad en contextos capitalistas que promueven el desarrollo de la individualidad.

El segundo grupo de motivos complementa la imagen dividida del mundo al representar el racismo y la xenofobia que se vieron fortalecidos tras los atentados del 9/11 a través de los discursos que caracterizaron al enemigo como una alteridad inferior, deshumanizada, bárbara. El estudio de Erin Steuter and Deborah Wills sobre la propaganda racista de los medios de comunicación en la guerra contra el terrorismo será central para el análisis de estos motivos. Por su parte, los motivos relacionados con la enfermedad (mental y física) se entrecruzan con dimensiones sociales, en tanto que estos caracterizan al terrorismo como cáncer o atribuyen el problema de las adicciones de drogas y alcohol a una clase baja. Mediante la presentación de la enfermedad y la marginalidad al interior de la sociedad “occidental”, se desarticula la oposición entre bien-Occidente-civilización/mal-Medio Oriente-barbarie, mostrando que esta división y exclusión atraviesa el interior propio del sistema capitalista occidental. La marginación de los personajes, por lo tanto, no sólo se da en términos de bondad y maldad, es decir, en términos ético, sino que también adopta una dimensión materialista y consumista que excluye a los personajes que dejan de ser funcionales para el sistema o se ven imposibilitados de seguir el estilo de vida de las clase media que caricaturiza Ravenhill.

Finalmente, el último grupo de motivos componen la representación del impacto del terrorismo en la vida de las personajes, cuya irrupción es posibilitada por los medios de comunicación, en especial la televisión. El ensayo de Jean Baudrillard sobre la caída de las torres gemelas y el estudio de Jeff Lewis sobre la participación de los medios en lo que el investigador ha denominado “guerras de lenguaje”, nos permitirán entender la concepción del terrorismo

como una imagen espectacular y la ayuda de los medios a su difusión y transformación del pensamiento del público.

El segundo capítulo tiene como propósito identificar y analizar los diferentes mecanismos (meta)dramáticos que posibilitan el diálogo con la tradición literaria a través de la referencia a la literatura. La presencia de otros textos en el ciclo es evidenciada por medio de los paratextos con los que Ravenhill nombra cada uno de sus fragmentos. Estos paratextos son tomados de reconocidas obras literarias dramáticas y narrativas como *La odisea*, *Las Troyanas*, *Guerra y Paz*, *Crimen y castigo*, *El paraíso perdido*, *La guerra de los mundos*, *Terror y miserias del Tercer Reich*, *La madre*, entre otros. Tomando como base la teoría sobre la parodia elaborada por Linda Hutcheon, plantearemos que la relación entre los fragmentos y estas obras está marcada por la disonancia, la repetición con diferencia, la inversión irónica. La noción de repetición con diferencia, siguiendo a Hutcheon, permite abordar la noción de parodia ya no como ridiculización de un género o de una expresión artística dada, sino que, dado que su componente central es el contraste. En el caso del ciclo de Ravenhill, la aproximación en clave paródica a los textos que el autor recoge como sus referentes no busca la exageración de elementos o normas estéticas con miras a criticar dichos aspectos. En cambio, Ravenhill acudiría a la tradición Occidental con el fin de acentuar su propia postura crítica en torno a su propio contexto histórico, utilizando a sus referentes para poder contrastarlas con su presente.

Otro de los elementos a analizar en este capítulo es la disposición de los fragmentos que remite a la tragedia griega, estableciendo el diálogo entre el ciclo y dicha tradición dramática. Estudiaremos este componente estructural y la incorporación del coro en un contexto en el que parece ajeno, a través del análisis de *Women of Troy*, fragmento que hace referencia a la tragedia de Eurípides a la que hace referencia. Complementaremos este análisis a la luz del estudio de

Margherita Laera sobre las adaptaciones de obras clásicas durante el siglo XX y XXI, y la función política que estas adaptaciones desempeñan en su contexto de recepción.

En tercer lugar, indagaremos sobre la estructura fragmentaria del ciclo y las implicancias que tiene la referencia al teatro épico brechtiano que se lleva a cabo a través de la adaptación de obras como *Terror y miserias del Tercer Reich*. La escritura fragmentaria le permite a cada autor representar los efectos de la violencia política y bélica en contextos sociales críticos, a modo de mostrarle al espectador el alcance que tiene la violencia en la esfera cotidiana. Contrastaremos entonces la noción de fragmento al concepto de cuadro en torno a su autonomía y su estructuración en torno al gesto. Consideraremos, además, otros dispositivos dramáticos contemporáneos que apuntan a la concepción de una dramaturgia de la descomposición, en la que el dramaturgo recoge elementos de otros materiales y fuentes, descomponiéndoles, para unirlos en un texto nuevo. En esta sección, *El léxico de drama moderno y contemporáneo* dirigido por Jean Pierre Sarrazac será nuestra piedra angular.

El estudio de la dimensión temática implicada en las referencias a Gorki y Brecht incluye abordar la figura de la madre, la cual se presenta en el ciclo como un motivo de la marginalidad, de la pérdida y el duelo, y de lo cotidiano, cuya matriz se encuentra en las obras teatrales *La madre* y *Madre Coraje* de Bertolt Brecht. Cada uno de estos textos proporciona el material para una composición de la madre obrera que permanece al margen de la sociedad, víctima de sus adicciones, desprovista de ideales y convicciones que la movilizan hacia su propia supervivencia, y que debe enfrentar la pérdida de sus hijos en el campo de batalla defendiendo valores que no son más que palabras vacías de significado.

Capítulo 1: “Why do you bomb us?”: Consumismo, marginalización y medios de comunicación.

El siguiente capítulo tiene como propósito analizar los dispositivos metadramáticos que refieren a la realidad extraliteraria en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. Dicha referencia al contexto de producción del ciclo se lleva a cabo por medio de motivos en torno a prácticas cotidianas, discursos ideologizados y a la presencia de los medios de comunicación que aparecen reiteradamente en cada uno de los fragmentos. Dado que estos motivos remiten tanto a la realidad histórica de los espectadores como al mundo ficcional construido en *Shoot* a lo largo de los fragmentos, la teoría de Richard Hornby sobre el metadrama será nuestro punto de partida para el análisis de tales mecanismos.

Hornby ha sido uno de los principales teóricos en categorizar las distintas instancias en las que una pieza dramática suscita el ejercicio crítico en la audiencia a través de mecanismos que interrumpen la ilusión de realidad de la representación teatral, y que además permiten acceder a la reflexión que hace la pieza sobre sí misma en torno a su cualidad de obra dramática. La argumentación de Hornby en su libro *Drama, Metadrama, and Perception* (1986) se articula a partir de las dificultades teóricas y críticas que presenta la relación entre el drama y la realidad — es decir, el carácter mimético del género dramático— puesto que la distancia entre ambas se ha hecho progresivamente más problemática en las producciones teatrales contemporáneas, imposibilitando la interpretación de las mismas desde la óptica del realismo, la cual ha quedado obsoleta y demanda la adopción de una crítica no-mimética. Hornby sugiere que esta nueva perspectiva deja abierta la pregunta sobre los modos en los que el teatro y el drama se relacionan con la vida, pero enfatiza en que, en realidad, el drama no refleja la vida, sino que opera en ella

de manera compleja (17). Desde este enfoque, el autor propone los siguientes axiomas para establecer los niveles a través de los que una obra dramática se relaciona con la realidad:

1. Un obra no refleja la vida; en cambio, se refleja a sí misma.
2. Al mismo tiempo, se relaciona con otras obras dentro de un sistema.
3. Este sistema, en cambio, se entrecruza con otros sistemas de la literatura, de la performance no literaria, otras formas artísticas (altas y bajas), y de la cultura en general. Me referiré a la cultura, en tanto se centra en el drama en este sentido, como el “complejo drama cultura.”
4. Es a través del complejo drama/cultura, más que a través de una obra individual, que interpretamos la vida.

(Hornby 17)

Los axiomas de Hornby, entonces, permiten establecer que la pieza dramática refiere a la realidad a través del complejo drama/cultura en el que se inscribe en su intersección con otros sistemas dramáticos, literarios, artísticos, etc. Este complejo es central para la teoría de Hornby en tanto que este “se trata sobre la realidad no en el sentido pasivo de simplemente reflejarla, pero en el sentido activo de proporcionar un ‘vocabulario’ para describirla, o una geometría para medirla”³ (22). De esta relación que el autor establece entre el complejo drama/cultura y la realidad surge, entonces, la función operativa del drama, en la que este se nos presenta como un medio a través del cual podemos reflexionar sobre la vida posibilitándonos un lenguaje o código para su organización y categorización (26).

El metadrama, según Hornby, se define entonces como drama sobre drama (31), es decir, cuando la obra reflexiona sobre su condición dramática. En tanto que el drama tematiza el

³ La traducción es mía.

complejo drama/cultura, es posible afirmar que toda pieza dramática cuenta con un componente metadramático, ya que “un dramaturgo está constantemente recurriendo a su conocimiento del drama como un todo (y, a la larga, de la cultura como un todo) como su vocabulario o como su objeto”⁴ (31), del mismo modo en que el espectador, por su parte, vincula la obra que está presenciando en escena a toda su experiencia previa con otras representaciones y textos dramáticos. Lo que varía de una obra a otra no es su dimensión metadramática, sino que, en realidad, varían los modos en los que la dimensión metadramática se introduce en una pieza, a los que se les denomina dispositivos metadramáticos. Hornby establece cinco variables conscientes o deliberadas de metadrama: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, el juego de rol dentro del rol, las referencias a la realidad y a la literatura, y la autorreferencia. Para los propósitos de esta tesis, nos centraremos principalmente en aquellos procedimientos metadramáticos que refieren al conjunto de obras literarias (dentro de las cuales se incluyen las formas dramáticas), a la realidad extraliteraria, y a la obra misma en su dimensión textual y en su representación teatral en tanto acontecimiento.

Los dispositivos metadramáticos que refieren a la realidad extraliteraria se sustentan en torno a referentes reales de distinta naturaleza (personas, lugares, objetos, eventos) y de diversos contextos históricos, cuyo efecto metadramático se rige por el grado de reconocimiento que suscita en los espectadores, dependiendo de otros factores como su unicidad, actualidad y controversia (Hornby 95). Esta caracterización excluye a todos los referentes desconocidos o anónimos que el autor pueda tomar para la elaboración de sus personajes o situaciones, y a aquellas referencias a personas altamente reconocidas y constantemente retratadas ya que ninguna de estas estrategias logra producir algún grado de disrupción (95). El máximo potencial de efecto metadramático se encuentra en la selección de personas, lugares o hechos particulares

⁴ La traducción es mía.

contingentes y medianamente recientes, sin embargo, dicho potencial decrece en la medida que el tiempo pasa o en la medida en la que el dispositivo disruptivo se estandariza en la práctica teatral⁵ (95).

Entre los procedimientos que atraen el contexto extraliterario a la obra dramática encontramos los siguientes, presentados en orden decreciente respecto a su efecto metadramático: 1) *citas* directas de las palabras de una persona específica o que pueden ser “representaciones⁶ de tal persona como sí misma o la representación de lugares, eventos u objetos de la vida real como si fueran ellos mismos⁷” (Hornby 95), 2) *alegorías* en las que se representa a una persona reconocible o controversial pero que el autor altera “disfrazándola” con distintos propósitos, como hacer que la figura real se vuelva menos impactante o evitar posibles persecuciones (96); 3) la *sátira*, que es el propósito de los mecanismos anteriormente descritos, y cuyo potencial metadramático depende de qué tan específico es el referente al que alude, ya que si es muy general (como hacer una sátira de toda una clase social o de un conjunto de personas que comparten características en común) este procedimiento deja de ser disruptivo, a menos que dicha sátira sea una convención literaria que esté siendo parodiada (96); y, finalmente, 4) las *adaptaciones* de hechos o personas reales que son el estándar en la creación dramática, es decir, son esenciales para el drama desde una perspectiva mimética y que, por lo tanto, no son nunca metadramáticas (96).

En *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* las referencias a la realidad contextual se llevan a cabo principalmente mediante alegorías y citas con finalidades satíricas, siendo un claro ejemplo de

⁵ Hornby ejemplifica con la obra *The Butchers* (André Antoine) en cuya representación en el año 1888 se pusieron en escena cadáveres de res reales, lo cual generó mucho revuelo en su época. Sin embargo, la incorporación de este tipo de elementos en representaciones recientes ha tenido como consecuencia la pérdida de efecto metadramático, fundiéndose en el mundo ficticio de la pieza (95).

⁶ “depiction”: representación, descripción.

⁷ La traducción es mía.

esto la figura del dictador que aparece en la obra número 15, *The Odissey*, y que es una clara alusión a Saddam Hussein, uno de los principales objetivos de la invasión estadounidense en Irak. El dictador iraquí pasó varios meses oculto del ejército norteamericano hasta su captura en diciembre del 2003, para luego ser ejecutado casi tres años más tarde. Tanto los detalles de su captura como el momento mismo de su ejecución fueron televisados en todo el mundo, marcando un hito en la llamada guerra contra el terrorismo, volviéndose así un claro ejemplo de la espectacularización de la violencia en los medios de comunicación actuales. En *The Odissey*, vemos a un grupo de soldados que, tras la invasión, se encuentran a la espera de la orden para volver a casa y poder retomar las actividades cotidianas que tanto anhelan. Mientras se despiden de la audiencia, la cual cumple el rol de los invadidos, traen al escenario al dictador para su posterior humillación y ejecución. El vínculo entre este último personaje y Hussein es claro al observar ciertas marcas textuales que conectan el discurso del personaje con los hechos históricos en torno al gobernante iraquí: los años en que Hussein estuvo en el poder y los años en que el dictador de Ravenhill fue visto como “the biggest man” (193), además de los meses que ambas figuras permanecieron ocultas bajo tierra. A estos elementos debemos agregar la espectacularización de la ejecución de Hussein, transmitida por televisión en todo el globo, y que Ravenhill dramatiza como una vendetta de los soldados y como un castigo necesario por el que el dictador suplica. La audiencia, desde este punto de vista, ha presenciado la ejecución del referente, recordando esa experiencia mientras observa la ejecución de su representación satírica en escena. Cada una de esas experiencias conlleva en sí misma un planteamiento en torno al lugar del espectador frente al hecho. En la primera, la audiencia observa a Hussein en la horca desde su posición privilegiada frente a un televisor en la comodidad de sus casas. En la segunda, la audiencia se encuentra situada como los antiguos ciudadanos que alguna vez estuvieron bajo el

régimen de esa figura que yace en el escenario, a pocos metros, inconsciente, humillada, desmitificada, sin poder ni autoridad.

La presentación del dictador es parte de una visión de mundo maniquea que también se reproduce en el discurso público sobre la guerra, en el cual esta es representada como una pugna entre el bien y el mal. En la configuración del mundo dramático de *Shoot*, Ravenhill perfila los grupos enfrentados en esa pugna utilizando como motivos actividades y preocupaciones cotidianas de las clases media y alta en las sociedades afectadas por el terrorismo (i.e. aquellas representativas del primer mundo como Estados Unidos, Reino Unido, España, etc.). Estos motivos incluyen las reiteradas menciones al desayuno y sus componentes, al consumismo como eje central de las sociedades contemporáneas, a la noción de seguridad pública definida por una comunidad determinada, a la salud vista como un privilegio (y a la vez obsesión) que aglutina a los sujetos dentro de esa comunidad - que, además, contrasta con los sujetos enfermos que permanecen marginalizados- y, por último, al impacto que tienen los medios de comunicación en el desarrollo (normal) de la vida cotidiana. Todos estos elementos tienen un fuerte carácter metadramático porque hacen referencia a la realidad extraliteraria inmediata (o, por lo menos, reciente). Veamos, a modo de ejemplo, la incorporación del motivo del desayuno y su función a lo largo del desarrollo del ciclo. Durante su estreno en Edimburgo bajo el título de *Ravenhill for Breakfast*, las reiteradas menciones al café y al croissant son relevantes, más aun cuando las obras son representadas durante la mañana. Del mismo modo, durante su representación, se repartió pastelillos y café a los espectadores que acudían a ver ciertos fragmentos. A través de este gesto, el dramaturgo establece explícitamente el diálogo del texto y la representación con la realidad inmediata de los espectadores. En paralelo, como veremos más adelante, este motivo está fuertemente asociado a la idea de democracia y libertad que Ravenhill representa de manera

crítica. Desde este punto de vista, la representación alude al espectador y a su posición como miembro de una comunidad que se sostiene sobre dichos valores, involucrándolo en la reflexión sobre lo problemáticos que ambos conceptos se vuelven al contrastar las realidades de las naciones invasoras con las invadidas. De esto último se desprende otro planteamiento en torno al motivo del desayuno. El café y el croissant, así como cualquier otro elemento que se refiera a la alimentación, vienen a resaltar una crítica en torno a los privilegios que los ingleses poseen como miembros de una sociedad primermundista, visión que es constantemente reflejada en la representación que hace Ravenhill de las actividades cotidianas de las sociedades invadidas antes de la guerra.

Asimismo, es a través de estos motivos que el ciclo completo de obras se refiere a sí mismo como conjunto y al mundo ficcional que Ravenhill construye a lo largo de este, lo que se posibilita por la resonancia de estos motivos de un fragmento a otro. Los motivos aparecen reiteradamente en el discurso y/o acciones de los personajes de cada fragmento. Dado que cada parte del ciclo tiene sus propios personajes, sería incorrecto afirmar que los motivos aportan a la construcción de los personajes que los enuncian/actúan. En cambio, se vuelven parte de la representación del mundo ficcional en tanto que tiende hacia la homogeneización del pensamiento de los personajes “buenos”. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta representación es puesta frente al espejo que se constituye en los otros personajes del ciclo que se ven marginalizados. De este modo, la reiteración de motivos no sólo permite la cohesión temática de los fragmentos dentro del ciclo, sino que aparecen resignificados y desempeñando nuevas funciones según quienes y cuándo los atraen, posibilitando un juego de reflejos y contrastes que problematiza los discursos que buscan legitimar la división del mundo entre buenos y malos.

Dada la importancia que cobran los motivos al ser incorporados en el texto con una fuerte connotación metadramática, en tanto que resuenan en los fragmentos del ciclo y que refieren, al mismo tiempo, a la realidad extraliteraria que Ravenhill busca representar, se hace necesaria una breve reflexión en torno al concepto de motivo sobre el cual articularemos nuestros planteamientos. Para esto acudiremos a la discusión conceptual que nos proporciona Juan Villegas en su libro *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. En él, Villegas recoge la noción de ideologema abordada por Julia Kristeva⁸ y por Fredric Jameson⁹. Villegas sintetiza ambas posturas al poner énfasis en “la descripción de las unidades mínimas de la ideología que sustenta el texto o como manifestaciones de la ideología de un grupo de textos de un periodo” (110). Los motivos y sus reiteraciones a lo largo de una pieza dramática son unidades mínimas de la ideología en un contexto sociohistórico determinado y cuya significación ideológica puede ser proyectada (110). En otras palabras, “[e]l ideologema vendría a ser un motivo básico, recurrente, permeado de contenido ideológico dentro de un discurso socio-literario, con posibilidad de constituirse en el motivo básico recurrente de una ideología.” (110-111) Podemos afirmar, entonces, que estos ideogramas incorporados a un texto dramático como el ciclo de

⁸ El término es definido por Julia Kristeva en su ensayo “The Bounded Text” como “la intersección de un arreglo textual dado (una práctica semiótica) con los enunciados (secuencias) que este asimila dentro de su propio espacio, o bien, a los que refiere en el espacio de textos externos (prácticas semióticas)” (36) (la traducción es mía). Esta intersección que bien puede ser caracterizada como una función intertextual (la cual puede ser, además, leída como materializada), le proporciona al texto sus coordenadas sociales e históricas (36), es decir, posibilita la inserción de la totalidad del texto (constituida en la suma de las transformaciones que operan en los enunciados) en el entramado social e histórico que le circunda (37).

⁹ Por su parte, Fredric Jameson, al proponer su método de análisis literario basado en la teoría marxista, define al ideologema como la unidad mínima sobre la cual se sostienen los discursos de clase (61), y que se constituye como “una formación ambigua cuyas características estructurales esenciales pueden ser descritas por la posibilidad de manifestarse tanto como una pseudoidea [...], o como una protonarrativa, una suerte de fantasía de clase definitiva en torno a ‘los personajes colectivos’ que son las clases en oposición” (73) (la traducción es mía) Para Jameson, la dualidad del ideologema radica en su condición de constructo, puesto que como tal puede ser abordado por medio de una descripción conceptual para revelar un sistema filosófico dado, del mismo modo que puede suscitar su lectura como manifestación narrativa de un texto cultural (73), en esto último haciendo eco a la definición de Kristeva en la que pondera la intertextualidad de la intersección que subyace al ideologema.

Ravenhill, adquieren una dimensión metadramática puesto que en ellos se sostienen imaginarios, palabras y/o discursos característicos de una determinada ideología extraliteraria. Dichos discursos son la base de donde se extraen los ideogramas que son integrados en el ciclo como los motivos que proporcionan la visión de mundo maniqueísta y la oposición de fuerzas que constituyen la obra dramática. Por su parte, dado que el motivo “es un esquema conceptual que se carga de contenido en el momento de su actualización” (111), el potencial metadramático estará condicionado por tal actualización en relación con la relevancia de sus referentes en un determinado contexto de representación. Esto debido a que los motivos que resuenan en *Shoot* ostentan una dimensión satírica respecto al objeto que representan, es decir, la ideología dominante, y pueden ser fácilmente reconocidos por los espectadores como actividades propias de su cotidianidad. Si a esto agregamos las cuatro funciones que Villegas identifica como propias de los motivos en un texto dramático (función estructurante del todo o de fragmentos del texto, función portadora o reveladora de mundo, función determinante de la acción dramática, función caracterizadora de los personajes), tenemos que, dentro del ciclo de Ravenhill, los motivos que refieren a las conductas moldeadas por el consumismo característico del capitalismo tardío desempeñan cada una de las funciones anteriormente señaladas sin que tengan necesariamente como objetivo hacer una representación realista de la visión de mundo de las clases dominantes. Por el contrario, en su repetición con diferencia se encuentran las bases de la visión crítica que busca instalar Ravenhill: una especie de espejo cóncavo que deforma nuestra comprensión de los discursos que moldean nuestra experiencia en la sociedad y que facilita la identificación de aquellos aspectos monstruosos que no somos capaces de contemplar habitualmente.

A continuación, nos proponemos analizar estos motivos agrupados en torno a tres ejes: 1) estilos de vida y consumismo, 2) enfermedad y marginalización, y 3) medios de comunicación y

terrorismo). Este ordenamiento considera distintos aspectos que Ravenhill problematiza en el texto y que se vuelven transversales para un estudio del ciclo dramático. Los motivos en el primer grupo aportan a la discusión en torno a los valores de democracia y libertad como se entienden por ciertos sectores miembros de las sociedades capitalistas contemporáneas. Este grupo de motivos permite suponer una estrecha relación entre la democracia y la actividad consumista que vendría a garantizar el ejercicio de la primera. Por su parte, el segundo grupo nos permite aproximarnos al problema de la otredad, no sólo desde el punto de vista de la guerra (aliados/enemigos), sino que desde las diferencias que se establecen dentro de una sociedad de acuerdo con principios como la salud y la clase social. Por último, el tercer grupo de motivos nos permite abordar los medios de comunicación tanto como ventana hacia la violencia terrorista dentro de los fragmentos, como también en oposición a la función del drama sobre la que Ravenhill está reflexionando a través de su propuesta poética.

CAFÉ Y CROISSANTS: LIBERTAD Y DEMOCRACIA COMO ESTANDARTES DE UNA COMUNIDAD CONSUMISTA.

La mayoría de las referencias a la realidad extraliteraria en *Shoot* que se manifiestan por medio de motivos, que hacen referencia a prácticas cotidianas, tienen la función principal de constituir una visión de mundo que, en primer lugar, se nos presenta maniquea. Al mismo tiempo, la presencia explícita de la oposición entre bien y mal alude implícitamente a los binarismos típicos del “choque de civilizaciones”, es decir civilización/barbarie, Oriente/Occidente, racional/irracional, etc. Esta división en facciones claramente delineadas se logra a través del despliegue de ideologemas que sustentan la identificación del grupo dominante (en este caso, los occidentales, víctimas del terrorismo) con las prácticas cotidianas de las cuales

se apropian como si fueran rasgos particulares y específicos de su civilización. Veremos, más adelante, que dichas prácticas que podemos adscribir a las actividades propias del consumismo se manifiestan a través de los personajes como evidencias irrefutables de una esencia bondadosa, como ocurre, por ejemplo, en la primera pieza del ciclo, *Women of Troy*.

Algo que es importante señalar respecto a esto último es que el esencialismo que define a los personajes no se limita sólo a su o a la de un grupo reducido de ellos. Esa bondad que pareciera ser inherente a cualquier persona que pertenezca a ese grupo – y no susceptible de ser marginalizado (ver siguiente apartado) – es universalizada, transformándose en un aspecto identitario ya no individual, sino que de lo que se busca retratar como una comunidad, la cual además se define por medio de sus banderas de lucha: libertad y democracia.

Tanto la libertad y la democracia son representados en la obra como valores núcleo del mundo Occidental. Esto no es sorprendente si se toma en consideración que ambos conceptos constituyen la base valórica de las sociedades capitalistas del primer mundo y que han sido citados más de alguna vez en los discursos que justifican la invasión a países del Medio Oriente tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, y todos los ataques posteriores ocurridos en Europa. George W. Bush menciona la libertad y la democracia como los sólidos fundamentos de su nación, fundamentos que deben ser defendidos del terrorismo, a la vez que deben ser los principales estandartes en las misiones de las tropas norteamericanas en la invasión (“9/11 Address to the Nation”). Dentro del mismo discurso, que en ciertos momentos vincula el poderío económico de los Estados Unidos con el fuerte catolicismo del exmandatario norteamericano, Bush ve en los ataques al World Trade Center un flagelo a lo que él denomina “el faro más brillante de la libertad y las oportunidades¹⁰” (“9/11 Address to the Nation”),

¹⁰ La traducción es mía.

pasando desde la consideración de pérdidas humanas y materiales de la nación, a las implicancias que puede tener el terrorismo en un nivel simbólico al afectar lo que Estados Unidos ha buscado representar para sus habitantes y para el mundo. No se trata ya de las víctimas que fallecieron en la caída de las Torres Gemelas, sino de todo lo que este hecho implica a niveles económicos, políticos e internacionales. Para que sus palabras tuvieran acogida en el sentir de la gente, de los familiares de las víctimas y de todos quienes pudieran considerarse aliados, hacía falta enardecer el espíritu nacionalista por medio de una retórica que se nutre de los valores núcleos que garantizan o fundamentan el normal funcionamiento de la sociedad estadounidense y que además permiten el reforzamiento de la línea divisoria entre Occidente y Oriente, lo que tiene como resultado promover un sentido de unidad¹¹ entre quienes condenan al terrorismo.

No obstante, la insistencia de los medios masivos de comunicación y de las autoridades de estado en torno al sentimiento patriótico que se esfuerza por mantener una supuesta paz a nivel global (que al mismo tiempo ignora las catastróficas consecuencias de la explotación de recursos de otras naciones y de su intervencionismo), y que encuentra asidero en la conformación de un sentimiento de comunidad en las sociedades democráticas capitalistas, pone en relieve la ambigüedad que hay entre lo que conocemos como comunidad y el estado actual del capitalismo. Esta relación contradictoria, en principio, se fundamenta en el lugar central que adopta el individuo en los relatos del liberalismo, por ejemplo, el sueño americano y el concepto del *self-made man*, los cuales enfatizan el rol del trabajo individual y la perseverancia para la

¹¹ En un discurso emitido el 14 de septiembre del 2001, George W. Bush menciona: “Hoy, sentimos lo que Franklin Roosevelt llamó ‘el cálido coraje de la unidad nacional’. Esta es una unidad de cada fe y de cada contexto. Ha unido a los partidos políticos y a ambas casas del congreso. Es evidente en servicios de oración y vigiliias y banderas norteamericanas, las cuales son desplegadas con orgullo y agitadas desafiantes. Nuestra unidad es un parentesco de dolor y una resolución tenaz por prevalecer frente a nuestros enemigos. Y esta unidad contra el terrorismo se extiende ahora a lo largo del mundo.” (“Remarks at the National Day of Prayer & Remembrance Service”) (la traducción es mía)

obtención de una vida próspera en la llamada tierra de las oportunidades. Se desprende de esto un sentido de diferenciación del sujeto frente a la masa, o la clase a la que pertenece. Por su parte, tal y como sugiere Miranda Joseph en su búsqueda por aclarar la difusa relación entre comunidad y capitalismo, a este último le sirve preservar el concepto de comunidad como una especie de relato anterior de un pasado en común, de una era dorada precapitalista¹² a la cual volvemos nutriendo sentimientos de nostalgia, ya que es a través de esta obsesión con el pasado que el capitalismo impide que las relaciones de poder no se puedan transformar (Laera 88). Para Joseph, quien articula su trabajo a partir de la noción de valor de uso de Marx, de las reflexiones e impresiones de Alexis de Tocqueville sobre la comunidad y la democracia norteamericanas, y de los ensayos de Robert Putnam¹³, la relación entre ambos conceptos que históricamente se nos han presentado como discursos opuestos (por ejemplo, la comunidad se funda en torno a valores morales o ideales, mientras que el capital depende del valor económico), en realidad cumplen una relación de complementariedad, ya sea por el rol que cumple el discurso de la comunidad en la persistencia de las estructuras al interior del capitalismo¹⁴, ya sea porque es a través de las comunidades que el capital puede mantenerse circulando (9-13). Sin desconsiderar lo anterior, el

¹² Miranda Joseph se propone indagar sobre los relatos que han prevalecido en torno a la idea de que el capitalismo y la modernidad han destruido a la comunidad, relatos entre los que se encuentran el discurso romántico que mira a la comunidad como un fenómeno anterior a la conformación de sociedades modernas y que permanecen relegadas en un pasado ya muy lejano (1).

¹³ De acuerdo a la exposición que hace Joseph respecto al ensayo de Putnam titulado "Bowling Alone", este último entiende la formación de comunidad no como "un bien en sí mismo, un dominio para la buena vida que es independiente y hasta cierto punto [es] protegida por o [cuenta con] una protección contra el estado y el mercado" (Joseph 11) (la traducción es mía). Putnam centra su argumento en lo que él denomina *communityness* [comunitariedad], que en estricto rigor es la noción que tienen los ciudadanos norteamericanos respecto a su propia tendencia (casi natural) por formar comunidades de distinta índole, tendencia desde la cual surge el carácter democrático que caracteriza a los EE. UU., de acuerdo con la lectura que hace Putnam de Tocqueville. Esta propiedad cultural, en palabras de Putnam, no es más que una forma de capital social, sobre el cual "reposan la sanidad y la prosperidad económica de los estados democráticos" (Joseph 12) (la traducción es mía).

¹⁴ El discurso romántico que ubica a la comunidad en un pasado lejano termina por forjar la representación de "una discontinuidad temporal entre la comunidad y la sociedad moderna, [elidiendo] los procesos materiales que han transformado las relaciones sociales" (Joseph 9) (la traducción es mía).

aspecto que discute Joseph y que será de gran utilidad para este trabajo se vincula principalmente con los mecanismos que permiten a las corporaciones conformar comunidades (locales o globales) a través de la identificación con valores universalizables. La autora cita como ejemplo un tríptico distribuido por correo postal de la empresa de telefonía AT&T en el cual se presentaban imágenes de parejas homosexuales comunicándose con sus padres bajo el slogan “Let Your True Voice Be Heard”. El objetivo de la compañía era dirigirse a todos los miembros de la comunidad homosexual, en un intento por generar una identificación entre la compañía e ideales progresistas, identificación que tiene como fondo la transformación de dichos ideales en valores corporativos que buscan la participación de los consumidores en una determinada comunidad (49). En otras palabras, los ideales y valores que permiten la aglutinación de sujetos que se sientan representados o movilizados por ellos, han sido adoptados como el fundamento detrás de diversas estrategias de marketing que se alimentan de la identificación que puedan generar entre sus consumidores. Se constituyen en una especie de llamado, en este caso, a asumir, por un lado, una identidad que en sí misma ya es diferente y, por otro, un sentido de pertenencia a un grupo más grande que obtiene cierta validación social (no sin generar rechazo en otros sectores de la sociedad) en tanto hay una marca que los respalda.

Toda esta argumentación nos lleva a las diversas formas en las que se manifiestan discursos a favor de un ideal de comunidad democrática y libre que se define por sus propios hábitos de consumo a lo largo de los fragmentos del ciclo de Mark Ravenhill. Del mismo modo que en la teoría de Joseph, el mundo dramático que construye el dramaturgo inglés se rige por lógicas corporativas semejantes a las de marcas como AT&T y General Motors¹⁵, pero en este caso son dotadas de una dimensión política aún mayor, pues los ideales con los que sus

¹⁵ En el caso de esta compañía de vehículos, la campaña publicitaria se centró en el profesionalismo con el que se desempeñan sus trabajadores en las líneas de fabricación y ventas, proporcionándole así una imagen más amigable y confiable a sus clientes. (Joseph, 50-55)

personajes se identifican son aquellos promovidos en los discursos proguerra de G. W. Bush, en EE.UU., y Tony Blair, principal aliado en la guerra contra el terrorismo, en Gran Bretaña. La democracia y la libertad, alzados como principales relatos identitarios de las potencias de Occidente, son representados como valores corporativos de una gran empresa, en este caso la guerra, y su campaña antiterrorista busca el reforzamiento de hostilidades hacia la alteridad por medio de la identificación de los personajes que se desenvuelven en su cotidianidad estableciendo contrastes entre ellos, la gente buena, y el enemigo que, al no contar con tales valores, es inmediatamente caracterizado como malvado e incivilizado o bárbaro. La expresión identitaria de los personajes tiene como consecuencia, por lo tanto, la percepción de un sentido de pertenencia a un grupo social mayor con un objetivo claro: la defensa de la democracia que se concibe como garante del consumismo, y no necesariamente de un sentido de igualdad, justicia y representatividad, al mismo tiempo que es a través del consumismo que la democracia cobra significación real entre los personajes del ciclo. A esto hay que agregar que la mayoría de los hábitos de consumo realizados por los personajes son, en el fondo, características de la clase media aspiracional y revelan una ideología específica que será representada por medio de clichés y motivos que se esquematizan en torno a actividades, objetos y contextos propios de dicha clase, como por ejemplo, el café, los panecillos, el supermercado, el centro de jardinería, el centro comercial, alcohol, cigarros, drogas (medicinales y otras ilegales), el sexo como manifestación de afectividad y compromiso (y no como manifestación de deseo e instinto), la salud frente a la enfermedad, la adopción de estilos de vida saludable, la medicina alternativa, la adquisición de autos de marcas determinadas, comunidades cerradas, seguridad vecinal, la publicidad, los medios de comunicación, los empleos que implican una alta formación intelectual, el trabajo precarizado, etc.

Principalmente, estos motivos se articulan en torno al conjunto de prácticas que se han ido estableciendo conforme el consumismo ha logrado permear en diversas esferas de la sociedad, independientemente de las clases sociales en las que esta se divide, instalándose como máxima representación de los valores núcleo (libertad y democracia) que cimentan la cultura occidental. Por su parte, dichos valores sirven de parámetro para instalar la línea divisoria entre la civilización de las víctimas del terrorismo y la barbaridad de quienes flagelan la estabilidad del primer mundo. En otras palabras, los sujetos representantes del primer mundo al interior del ciclo establecen que la guerra es una pugna por la defensa de sus valores que se traducen en términos de prácticas de tipo económico, por ejemplo, la compra y venta de bienes inmuebles, la elección de proveedores de suministros básicos, servicios y entretenimiento, así como también actividades cotidianas como desayunar café y croissants. El impacto que ha tenido el consumismo en la sociedad y sus individuos es uno de los principales elementos que Ravenhill critica, caricaturizando los modos en que la hegemonía define sus principios y convicciones, como también los modos en que esta se relaciona con la otredad. El resultado de este ejercicio es dejar patente la inversión por la cual la libertad y la democracia han dejado de ser las máximas que sustentan el desarrollo de una comunidad y que, por extensión, garantizaría deberes y derechos (entre estos últimos, el derecho a la libre elección y la libertad de compra). El trabajo de Ravenhill juega con hacer aún más evidente, como una fractura expuesta, que nuestras nociones de democracia y libertad en realidad se fundan en el capitalismo, siendo el fenómeno del consumismo su principal estandarte.

Un primer ejemplo de esto es la obra titulada *The Odyssey*, en la que diversas voces dentro de las tropas invasoras dan a conocer la añoranza que sienten por regresar a su patria, reencontrarse con su familia y retomar sus actividades cotidianas hacia el público, el cual tomará

el lugar de los invadidos constituyéndose como la otredad. Entre los discursos de los soldados emergen apreciaciones respecto a la apacibilidad de sus lugares de origen dada la gran distancia entre sus ciudades y la crudeza de la guerra, al mismo tiempo que las describen como el espacio en el que se enmarcan diversas actividades de consumo:

“- Maybe you can’t imagine this, but there is no shelling and bombing in our cities. Our cities are beautiful places. Beautiful shops. Leisure facilities. People who move about in freedom, every day making the democratic choices that shape their future.”

(Plays:3 190)

Las ciudades son representadas a partir de sus tiendas, convirtiéndose de ese modo en espacios de intercambio económico y de actividades de ocio, delimitando así el actuar de los sujetos en su cotidianidad y asociando la expresión de la libertad individual – que, simultáneamente, se extiende a todo el conjunto social “hegemónico” representado en las piezas del ciclo - y el ejercicio democrático en la toma de decisiones necesarias para el desarrollo social y político de una nación con la circulación del capital y la adquisición de servicios y bienes. Dentro de este marco que provee el sustento ideológico del discurso de este tipo de personajes, en *Shoot* se concibe que la experiencia de la libertad encuentra su expresión en la posibilidad de elegir que se les garantiza a los individuos dentro de la sociedad y, desde ahí, es representado por el autor como un aspecto esencial de la civilización que se defiende contra el terrorismo.

“- But it’s true. It’s true. It’s true. I remember the... oh, the power and thrill and the beauty of the... choice. *We have so much choice*¹⁶. Who will provide my electricity? Who will deliver my groceries? Which cinema shall I go to? There is a choice at home. I long to be back.”

¹⁶ La cursiva es nuestra.

(Plays:3 190)

La elección es tematizada como la línea divisoria entre el “nosotros” de los soldados y el “ustedes” del otro, y encapsula en sí misma la belleza, el poder y la excitación derivados del ejercicio (ideologizado) de la libertad. La estrecha y casi natural relación que los personajes establecen entre la libertad y las prácticas comerciales de diversa escala es previamente introducida en la pieza *Women of Troy*, en la que un coro¹⁷ de mujeres busca hacerle frente a un terrorista infiltrado en un hospital. Al principio de esta obra se nos presentan los motivos del desayuno y las rutinas que siguen los personajes durante el comienzo del día, cuya enunciación por parte de las mujeres contribuye a su propia definición a través de la percepción de sus actividades como acciones correctas y civilizadas.

“- And me. Every morning I sit down with my good mother, with Marion, and we eat bacon and eggs and pancakes. A good meal. And yet you-

- Me. Every morning I read the paper. I read about the... There is suffering in the world. There is injustice. Food is short. This morning a soldier was killed. His head blown off. I am moved about that. I care. As any good person would. And yet you

- My husband likes to be out early washing the SUV. Every morning washing the... which is... he washes the SUV every morning. Maybe... But still, it's a good car. We live in a good place. It's a good community. All of our neighbours are good people. Here, behind the gates, we are good people. The people you -.”

(Plays:3 7-8)

¹⁷ En las piezas corales dentro del ciclo, los personajes que componen el coro no cuentan con nombre o algún tipo de identificación en las didascalias, por los que son irindicados con guiones, salvo excepciones muy puntuales de nombres que se van reiterando en las otras piezas, pero que tampoco son referencias a un mismo personaje.

A estas actividades diarias e inocentes se le suman otras que son mencionadas en *Women of Troy*: las caricaturas que el hijo de una de estas mujeres ve en un reproductor de DVD antes de ir a la escuela, el consumo de alimentos éticos, el trabajo que otra realiza por el bien de la sociedad al hacerse cargo de sujetos marginalizados por la sociedad debido a enfermedades mentales o fisiológicas, la utilización del arte como instrumento de sanación, etc. El encadenamiento de cada uno de los discursos de estos personajes no sólo aporta a la construcción del contexto ficcional que se ve perturbado por la fuerza antagónica del terrorismo, sino que, además, pese a su trivialidad, permite la identificación de los personajes con la supuesta bondad intrínseca de sus propias acciones, algo así como un aspecto esencial de cada individuo perteneciente a ese lado de la división y que se vuelve transversal a todos los demás miembros de su comunidad. El muro que divide “lo bueno” y “lo malo” se fortalece, ya sea por la bondad que se desprendería de manera implícita en tales actividades cotidianas o por la relación que estas acciones tienen con el desarrollo y la estabilidad económica de la sociedad a la que representan. Estas mujeres, así como otros personajes del ciclo, tienen la convicción de que su estilo de vida es “[t]he only way of life. Freedom, Democracy, Truth [...]” (*Plays:39*).

En la pieza *Crime and Punishment*, un soldado que ha participado en la invasión entrevista a una de las mujeres sometidas a la tiranía del dictador. La situación se lleva a cabo tras la caída del tirano, la cual se marca con la caída de su efigie en la plaza pública (referencia que remite al mismo acto simbólico ocurrido en Irak tras la caída del gobierno de Saddam Hussein). A lo largo de la entrevista entre estas dos figuras que encarnan la oposición entre Occidente y Oriente representada como una relación asimétrica en la que el soldado ostenta el poder y control sobre la mujer, resuenan los motivos que, desde el discurso de las víctimas del terrorismo, acentúan el “choque entre civilizaciones”. Unas de las primeras preguntas que le hace

el soldado a la mujer (quien se identifica como esposa, madre y viuda) pone el foco sobre la comodidad de esta. La mujer se niega a cooperar en un comienzo, hasta que de a poco da respuesta a la insistencia del hombre que está registrando toda la situación con la ayuda de una grabadora.

“SOLDIER: You are comfortable? You have been given coffee and a bread roll. You have received medication. You are feeling tranquil?”

WOMAN: I am comfortable.

SOLDIER: And almost tranquil. Well, that is good news. That’s very good news. Tell me about the dictator.” (*Plays:3 85*)

Desde la perspectiva del soldado, la comodidad de la mujer debería sostenerse en términos de bienes básicos materiales y de consumo, lo cual nos lleva a considerar una posible equivalencia entre los términos *comfort* y *commodity*. En español la definición de comodidad incluye entre sus acepciones la accesibilidad a recursos o elementos que facilitan la vida de un individuo o que permiten que se sienta cómodo, mientras que, en inglés, *comfort* se refiere en mayor grado al bienestar o al alivio de una persona que experimenta una pérdida o alguna forma de agravio y, por lo tanto, implica la homologación entre *comfortable* y *tranquil* que sugiere el soldado. Si bien es verdadero afirmar que la medicina y la comida que se le ha proporcionado a la detenida, según el soldado, pueden considerarse objetos que alivian el dolor y el estrés al que ha sido sometida, ya sea por los largos años de dictadura, ya sea por la invasión misma, también son ejemplos de bienes económicos que advierten la construcción de mundo dramático en torno al consumismo y que, al mismo tiempo, le confiere al café y a la medicina una resignificación como símbolos de, en primera instancia, civilización y, en un nivel más profundo, del capitalismo. Es decir que el suministro de comida y remedios a la mujer no está determinado

necesariamente por la empatía del soldado y de las tropas a las que este representa, sino que simboliza la inserción en Oriente de los valores democráticos y libertarios que se atribuye Occidente por medio de objetos concretos, politizando su significación al interior de esta pieza.

Sin embargo, toda esta retórica aprendida por los personajes que ha transformado conceptos tan profundos y arraigados en las sociedades modernas como la libertad y la democracia en meros clichés alzados como estandartes en la guerra, esconde un trasfondo que se torna irónico. Particularmente en *Crime and Punishment* y en *Love (But I won't do that)*, los personajes femeninos son extorsionadas por soldados que buscan satisfacción sexual (o lo que ellos denominan como amor) a cambio de libertad y democracia, en el caso de la primera, y protección, en el caso de la segunda obra. La insistencia de los soldados en ambas piezas tiene como subtextos la perpetuación de lógicas de intercambio económico y su proyección a dominios que no involucran necesariamente bienes materiales, en este caso los sentimientos y la sexualidad. No es extraño que Mark Ravenhill incorpore la visualización de las relaciones afectivas interpersonales como moneda de cambio o sometida a lógicas de mercado frívolas, ya que este ha sido un tema recurrente en sus trabajos anteriores, pero sí es interesante cómo en *Shoot* el intercambio sexual se negocie en términos de relaciones cívico-militares, de la seguridad privada y nacional o, en otras palabras, en términos políticos. Por otra parte, esta dinámica se ve interrumpida por la resistencia de las mujeres a transar con los soldados, frustrándolos. Esto último deja expuestas las contradicciones de los soldados que se ven, por un lado, defendiendo ideales universalizables motivados por la búsqueda de un estatus heroico y, por otro, el sinsentido que se oculta debajo de las prácticas consumistas que subyacen a su visión en torno a la defensa de la democracia y libertad.

“SOLDIER: My country is safe. It’s a safe, numb place. The people are happy people. Underneath I ache but still I... I can go to the supermarket, I can go to the garden centre, I go for a cup of coffee. It’s alright. Why did I leave that? Shat my pants fighting in the desert. Saw a man have his head blown off right beside me and that was it – shit in my pants. Did all that because you were crying out for freedom and democracy but now, but now... I need to be loved, okay? Is that so wrong, okay? Is that so fucking wrong? And I tell you this, I tell you this –.”

(Plays:3 93)

El discurso del soldado deja a la vista la contradicción entre la vida privilegiada que se puede tener de vuelta en su país, y la constatación de un dolor interno que se desarrolla en paralelo a las actividades de consumo de su cotidianidad. Este dolor que no es físico, sino que representa una herida emocional a la que la libertad de consumo sólo logra imponerse desde el punto de vista del personaje, en el fondo revela la imposibilidad de sanación o su propia privación del amor que él mismo iguala como moneda de intercambio con la mujer capturada. Es decir que la práctica idealizada de la democracia y la libertad, hasta este punto ya transformada en un cliché en torno al quehacer de la clase media, se sostiene en un discurso aprendido, sin una observación crítica respecto a su carácter paradójico, que busca homogeneizar a sus adeptos privándolos de la individualidad que, contradictoriamente, está al centro de los fundamentos capitalistas. Ravenhill, entonces, pone en el texto y en la escena una reflexión casi desapercibida en torno a lo que en psicología se ha denominado como disonancia cognitiva, pero desde una perspectiva que se sirve de los planteamientos teóricos contemporáneos sobre el drama y el teatro (en especial aquellos que abordan la crisis del personaje), es decir, una disonancia que contrapone el sistema de creencias de los personajes que se manifiesta por medio de su discurso,

y las prácticas que los personajes han desarrollado a lo largo de las obras y de lo que el espectador percibe como su estilo de vida. Es así que los personajes en *Shoot*, carentes de carácter,¹⁸ no son dueños de las palabras que componen su discurso, se han vuelto vasijas en las que Ravenhill deposita toda su crítica ideológica sobre la guerra -en particular aquella contra Medio Oriente- y como tal, se nos presentan “literalmente atravesado[s] por toda suerte de discursos estereotipados que [ellos] se ellos se esfuerzan, bien o mal, en asumir por su cuenta” (Sarrazac 170), siendo el consumismo el principal discurso estereotipado a lo largo del ciclo del dramaturgo inglés.

Hasta aquí hemos profundizado sobre la manera en que la constante alusión a los motivos del consumismo en tanto garantes de democracia y libertad permite la construcción de un mundo dramático que se sustenta en la polarización por medio de la dicotomía civilización/barbarie homologada a las oposiciones Occidente/Oriente y bien/mal. Dicha construcción es mediada por la perspectiva de los personajes adscritos a la hegemonía y que, además de conferirle una esencia bondadosa subyacente a los objetos que consumen y a sus prácticas cotidianas, utilizan estos aspectos para establecer los elementos que delimitan la unicidad y uniformidad de su propia identidad. No obstante, hay diversos momentos en las obras de *Shoot* en la que se nos presenta la perspectiva de la otredad, la mayor parte de las veces a modo de testimonios respecto a la dictadura, en las que se posibilita un espejeo cuyo objetivo es desmontar la sólida barrera que se ha construido insistentemente a lo largo del ciclo y que está también instalada en la mentalidad occidental desde sus orígenes. Sus testimonios ponen en entredicho la constante diferenciación que se hace respecto a su calidad de vida y a sus prácticas supuestamente bárbaras. En *Twilight*

¹⁸ Dentro de la tríada de elementos que Robert Abirached examina en torno a la composición de un personaje, es decir, carácter, rol y tipo. La ausencia del primer elemento implica la pérdida de aquello que constituye su unicidad, además de exponer “las contradicciones, las incoherencias y los puntos de vista múltiples y cambiantes de una ‘alma’ supuestamente única” (Sarrazac 168).

of the Gods, una periodista (Jane) entrevista a una mujer recientemente liberada de la dictadura por el ejército norteamericano (Susan). El intercambio es motivado por un pacto entre las mujeres en el que Susan podrá conseguir alimento, el cual se le ha privado desde la llegada de los soldados, a cambio de cooperar con el reporte de Jane. Más allá de que la pieza ponga énfasis en la utilización de eufemismos para cubrir la violenta realidad de los invadidos (por ejemplo, *food supplies [are] unsatisfactory*, en lugar de hablar de *famine* o *starvation*), a nuestro parecer, el foco de Ravenhill se dirige a una representación idealmente simétrica de ambas mujeres y lo que ellas significan, eliminando cualquier diferencia que históricamente se ha atribuido a aspectos culturales. En esta obra, como en otras, el autor intenta construir la realidad de los invadidos por medio de los contrastes que estos mismos hacen entre la actualidad y sus historias personales. Hay diversas alusiones a carreras académicas o periodísticas interrumpidas o imposibilitadas por la censura propia del régimen, así como también, en el caso de Susan, aparece la nostalgia por el café, el cual hasta ahora se había alzado como símbolo de la democracia occidental y de la libertad de elección, y que al ser enunciado en el discurso de este tipo de personajes busca eliminar el prejuicio que atraviesa a las obras, despojarlos de su condición bárbara. Podemos desprender de esto que la democracia, entendida como aspecto identitario de una de las sociedades al interior del mundo construido por Ravenhill, pierde tal valor en tanto que los personajes no son en realidad incivilizados por estar sometidos a un gobierno autoritario. En cambio, la reflexión crítica se transforma, como veremos, en una reflexión en torno a la democracia y la libertad de elección como privilegios.

La acumulación de motivos y su respectiva enunciación hasta la saturación, hasta su vaciamiento de sentido, contribuyen, entonces, a la construcción de un mundo ficcional que el espectador puede identificar fácilmente con su contexto inmediato, así como también a su

desmantelamiento desde la reflexión crítica. Estos motivos son metadramáticos porque refieren a situaciones cotidianas que adquieren una dimensión política e ideológica ineludible, pese a que pueden aparecer en otras obras dramáticas sin más función que la de posibilitar acciones o la construcción de situaciones dramáticas. La reiteración de estos motivos, que no es más que la insistente evocación a los discursos que justificaron la guerra contra el terrorismo y que, por lo tanto, adquieren una cualidad metadramática al considerarlas como citas, no sólo permite la resonancia de una obra en las otras, sino que deviene en una caricaturización de una realidad que ha posibilitado la división del mundo y de la sociedad entre buenos y malos. Así, Ravenhill construye una sátira en torno a la guerra contra el terrorismo y a la manipulación de los discursos que la justificaron enrostrándosela al público por medio de situaciones en las que Oriente y Occidente se oponen, o en situaciones domésticas en las que, pese a la insistencia en torno a la comunidad que hemos descrito en las sociedades capitalistas, encontramos también la marginalización entre miembros de la hegemonía.

LA GUERRA Y SUS METÁFORAS: SUJETOS MARGINALIZADOS Y SUJETOS ENFERMOS.

Si la configuración de democracia y libertad que se presenta en *Shoot* responde a una reflexión sobre los privilegios, y no a una división esencialista y maniquea del mundo, es esperable entonces que no sólo encontremos una polarización del mundo en términos de libertad y opresión, democracia y dictadura. De hecho, la crítica de Ravenhill considera también una problematización en torno a los privilegios y que se hace más evidente cuando observamos los tipos de marginalización que ocurren al interior del grupo compuesto por las víctimas del terrorismo en *Shoot*. Esta marginalización opera en paralelo a la división del mundo entre bien y mal, y también se corresponden con las dicotomías civilización/barbarie, Occidente/Oriente, etc.

En este caso la línea divisoria se traza entre la noción de aliado/enemigo para delimitar los bandos enfrentados y salud/enfermedad para distinguir entre sujetos del mismo grupo, estableciendo una especie de jerarquía social basada en los privilegios y el bienestar de sus miembros. No obstante, la presentación de esta división implica un contrapunto a través del espejeo que Ravenhill realiza al presentar la visión de mundo de los personajes marginalizados en la que se revelan similitudes más que diferencias. Por ejemplo, en *Twilight of the Gods*, la situación de Susan no dista mucho de la realidad social que se aprecia en los discursos y acciones de los personajes que son víctimas del terrorismo, así como la rememoración de actividades cotidianas similares a las de los personajes “buenos” deja en evidencia un intento del autor por borrar la diferencia que, a lo largo del ciclo, sólo se justifica en términos discursivos más que culturales.

En primer lugar, nos parece adecuado comenzar este análisis indagando sobre el modo en que se han construido metáforas conceptuales para delinear la frontera entre Occidente y Oriente basadas en el racismo. Las metáforas de las que hablamos surgen tras el impacto del terrorismo a comienzos del siglo XXI, y han servido como mecanismo de estigmatización de los individuos pertenecientes a Medio Oriente. Tras los atentados del 9/11, tanto las autoridades de gobierno estadounidenses, como los medios de comunicación encargados de la cobertura y transmisión de estos hechos lamentables han acudido a estas estrategias retóricas, entre las cuales encontramos metáforas que podrían haber servido de base para la producción de Ravenhill. En la introducción a su estudio titulado *At War with Metaphor: Media, Propaganda and Racism in the War on Terror*, Erin Steuter and Deborah Wills presentan y analizan las principales metáforas conceptuales que los políticos europeos y norteamericanos han utilizado para referirse a los terroristas en el discurso público y mediático. Las investigadoras parten desde la premisa de que

las imágenes y el lenguaje que utilizamos tienen un poderoso impacto en nuestra forma de relacionarnos con otros seres humanos y que, en la medida en que dichas imágenes o metáforas conlleven un discurso de odio (en este caso, un discurso altamente racista), representan una amenaza para la construcción de sociedades seguras (x-xiii). Steuter y Wills han observado que la tendencia es generar metáforas que impliquen la deshumanización de la otredad. Entre muchos otros casos encontramos vinculaciones entre el terrorismo y patologías físicas, mentales e incluso ‘religiosas’, entre el Islam y el cáncer, y entre terroristas y pestes (ratas y cucarachas). Si bien salta a la vista que estas imágenes contienen una motivación hacia el exterminio, la extirpación o la erradicación de una amenaza que, al parecer, sólo podrá realizarse a través de la guerra y la violencia, también se nos presentan como resultado del funcionamiento de la maquinaria retórica del Orientalismo, en la cual la tradición occidental se representa a sí misma como una civilización superior a la cultura oriental. En la guerra, de acuerdo a Steuter y Wills, el lenguaje cumple un rol fundamental en la construcción de bandos, en especial en la figuración de los enemigos, los cuales son “simbólicamente arrastrados hacia abajo en la escalera evolutiva hasta que ellos, y la gente que se les asemeja, dejan de ser vistos como humanos, sino que son vistos como insectos o animales, gérmenes o enfermedad¹⁹” (xv-xvi). Este proceso tiene una doble consecuencia: por una parte, estas asociaciones tienen un rol activo en la diseminación de la violencia y la fluctuación entre ofensa y represalias, y por otra, “vincula nuestra imaginación a un patrón de adversidades contra la humanidad y la creatividad requeridas para liberarnos de los tipos de violencia cíclica central en la guerra contra el terrorismo” (xv-xvi). En sí misma, la expresión *war on terror* es una metáfora que exige la delimitación de un concepto abstracto en un enemigo concreto y reducido a una especie de entidad inferior, alimentando la fantasía de que la victoria es posible, impulsando el surgimiento de otras metáforas cuyo objetivo es la

¹⁹ La traducción es mía.

identificación con la nación y la adopción de banderas de lucha (como la democracia y la libertad) que ahora conformarían una comunidad, un conjunto de personas asociadas por un objetivo común. En fin, la estrategia discursiva de disminuir al otro despojándolo de sus cualidades humanas ha sido utilizada a lo largo de la historia de la humanidad – por ejemplo, en la Segunda Guerra Mundial y la construcción de la otredad perseguida por los Nazis – en un intento por satisfacer la necesidad de marcar, ya no figurativamente, a lo que es distinto y amenazante (7-32).

En *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* se pueden observar muchas formas en las que Ravenhill refiere a estas metáforas deshumanizantes para delinear una imagen del otro desde la perspectiva de las víctimas del terrorismo y de los soldados cuya misión es liberar a Medio Oriente de la tiranía del dictador. Como ya expusimos en el apartado anterior, esa caracterización se da por la asunción de que los terroristas, al no pertenecer a una sociedad democrática, no pueden llevar a cabo las actividades que las víctimas desempeñan en su cotidianidad y que, por extensión, las define como personas buenas y civilizadas. No obstante, la deshumanización del enemigo se manifiesta también en ciertos apodos despectivos tales como *towel-heads* (*Plays*:3 56-62, 153) que remite a *diaper-head* (Steuter y Wills xii-xiii), apodo que se le ha dado a los musulmanes por parte de políticos norteamericanos tras los atentados y durante las discusiones sobre la posibilidad de un conflicto bélico. Otra forma de representarlos es a través de la expresión *husk*, o cáscara como la de frutos como la nuez o el maní, haciendo énfasis en una caracterización de los enemigos como algo desechable o más bien casi sin contenido, lo cual podría ser indicio de una supuesta carencia de humanidad. Dicha expresión aparece en varias oportunidades a lo largo del ciclo, pero es utilizada por los soldados en *The Odissey* de manera despectiva para referirse a sus enemigos, los terroristas, deshumanizándolos.

- “– But our core values are everything because they are *humanity’s core values*.
- Do you see that now? Do you see it? Oh, please don’t tell us our time has been wasted.
- Surely our time hasn’t been wasted? Only when I look at you . . .
- When I look at you, you seem so beaten and so . . . You seem *like a little husk*. Like there’s *no person there at all*²⁰.

(Plays: 3 191)”

Es interesante observar que en este fragmento, el cual es una pieza coral, los personajes aluden directamente a los espectadores reales como si estos formaran parte de la situación dramática. El sentido original de esta expresión para referirse despectivamente al enemigo es transformado para referirse a un público que, de no ser por la interpelación de los personajes, no podría adoptar el lugar del enemigo caricaturizado como los medios y las autoridades lo han hecho. Este gesto proporciona una suerte de identificación irónica en la que se difuminan los límites entre víctima y victimario (y cómplice). Desde la perspectiva de los personajes, todos soldados de las tropas norteamericanas, el enemigo y aquellos a los que han venido a liberar de la opresión dictatorial no poseen más que la cubierta de lo que sería una persona si contaran con alguno de los elementos que los soldados podrían considerar constituyentes de un humano, en este caso, el hecho de no ser abatidos por la violencia que los ha afectado desde la invasión, ni la privación de su libertad de elección, ni la suposición sobre la imposibilidad de tener estilos de vida similares a los occidentales. Se impone una perspectiva por la cual los agentes civilizadores son superiores al resto, pero que, al estar dirigida al público, esconde la perspectiva autorial que busca dirigir su atención hacia la pregunta sobre quién es más humano, si “nosotros” o “ellos”.

²⁰ El énfasis es mío.

Habíamos mencionado anteriormente que las metáforas utilizadas para estigmatizar al enemigo hasta su deshumanización incluyen construcciones en las que el otro es comparable a animales, plagas y enfermedades. Esta última caracterización nos conduce a nuestro segundo punto en esta discusión sobre la marginalización, pero esta vez ya no es el otro proveniente de otra nación y/o cultura al que se margina. Los motivos sobre la enfermedad en el ciclo de Ravenhill están principalmente asociados a miembros de la sociedad occidental en la que estos se incluyen, sugiriendo una estigmatización entre iguales y una jerarquización de los individuos que, paralelamente, da cuenta de una preocupación obsesiva con la salud. Una de las referencias de este tipo que resuena en varias de las piezas del ciclo es el cáncer (el cual está directamente asociado al terrorismo como algo que hay que extirpar del mundo). Este motivo, a su vez, está vinculado en el ciclo con personajes cuya clase social es inferior a la de la mayoría de los personajes de la misma “comunidad”, siendo observable, en general, en las reiteradas y distintas alusiones a una madre fallecida (en algunos casos por la enfermedad, en otros por sus adicciones, e incluso, es la fuente de la depresión de los personajes que aluden a este motivo). En otros casos, se asocia con personajes que pueden ser considerados ciudadanos de segunda clase, y que son marginados por motivos entre los que se encuentra la orientación sexual, como sucede en la pieza titulada *The Mikado*²¹, en la que vemos a una pareja homosexual enfrentando la recuperación de uno de estos hombres tras haber sido dado de alta recientemente después de su tratamiento contra esta enfermedad.

En esta obra, Peter y Alan acaban de comprar una banca para el jardín que este último ha construido en su casa. Peter ha salido recientemente del hospital pese a que ha sido informado

²¹ *The Mikado* (1885), también conocida como *The Town of Titipu*, es una ópera cómica compuesta por Arthur Sullivan y W. S. Gilbert. En ella Gilbert, libretista de la ópera, utiliza la ambientación de la pieza en Japón para poder satirizar temáticas políticas e institucionales propias de la Inglaterra de la época.

sobre el regreso agresivo del cáncer. Alan, por su parte, sin saber la condición de Peter, ha conversado con vecinos que decidieron vender su casa e irse al campo y le plantea a su pareja la posibilidad de hacer lo mismo y mudarse a La Dordoña. Peter se opone argumentando que no quiere pasar por otra mudanza después de un año de haber llegado a esa casa y debido a todas las modificaciones que Alan le ha hecho a la casa durante su hospitalización. Finalmente, Peter revela el estado de su enfermedad para convencer a Alan de que mudarse es un trabajo innecesario y que no será de ayuda para su recuperación. La situación se complica cuando Peter confiesa que le encantaría que Alan también tuviera cáncer, probablemente motivado por la rabia. Hasta este punto, Alan se ha mostrado bastante optimista respecto al cáncer de su pareja incentivándolo a luchar contra este violentamente, tal como la enfermedad avanza al interior de su pareja. Esto se puede observar en la enunciación de las ya típicas metáforas de guerra que se utilizan para hablar del cáncer (combatir, luchar, etc.). Sin embargo, a medida que la conversación avanza, Peter también confiesa sus deseos de explotar en lugares públicos como el tren o el centro de jardinería como una bomba, estableciendo una relación entre el cáncer y la violencia terrorista.

“PETER: And they had their music playing and someone was being kissed and someone was eating and I really wanted to . . . explode.

ALAN: Shout at them? Give them hell?

PETER: No. No. Not shout at them. Not give them hell. Not like . . . I'm on the train. They're all so fat and stupid and contented. So fat, so stupid, so contented that I literally wanted to explode – like a bomb – explode. Explode like a bomb. Wasn't that silly?

ALAN: So you wanted...?

PETER: I wanted to go BOOM. Go BOOM and carry them all off, drag them down to Hell or something but just – BOOM kill them all like that. BOOM.”

(Plays:3 120)

Dado que esta pieza proporciona información muy implícita sobre los personajes, el análisis que proponemos es más bien especulativo. Sabemos que la reacción que tiene Peter es de rabia, quizás motivada por algún tipo de resentimiento hacia Alan y la sociedad. Alan es saludable, lo ha acompañado en su tratamiento, pero podemos interpretar este personaje como un hombre que ha manejado la vida de Peter y que ha tomado decisiones en nombre de ambos para su propia satisfacción. Por otro lado, la perspectiva de Peter sobre la sociedad como un montón de gente gorda, estúpida y contenta (satisfecha o conforme) conduce hacia la expresión de una crítica en torno a los hábitos de una sociedad consumista que él, desde su (auto)marginación al parecer motivada por la imposibilidad de poder participar en esas actividades por culpa de su enfermedad, desea destruir. Él mismo se refiere al cáncer como una especie de explosivo haciendo tictac, esperando su detonación en lugares concurridos como el tren o que representan un espacio de consumo e identidad en el ciclo como el centro de jardinería. Ya no es sólo que acudamos a metáforas de guerra para poder referirnos al tratamiento contra el cáncer, sino que Ravenhill retoma las diversas metáforas en las que el terrorismo ha sido relacionado con una enfermedad - que puede llegar a ser fatal y que es una de las principales causas de muerte en el último tiempo - en el discurso público, político y de los medios de comunicación. La obra, entonces, se convierte en una representación escénica casi exagerada del concepto detrás de la asociación entre el terrorismo y el cáncer.

El motivo de la madre fallecida opera en un sentido distinto. Mientras que el resentimiento de Peter no refleja una crítica de clase (su enfermedad es transversal a todas las

clases, incluso a las clases acomodadas o aspiracionales como a la que él pertenece), las alusiones a dicha mujer víctima del cáncer producto de una serie de adicciones sí se presentan como un comentario social, en tanto son siempre evocadas por soldados o personajes con un pasado oscuro y miserable. En *Armageddon*, por ejemplo, Honor se reúne con Emma en un cuarto de hotel supuestamente para tener relaciones sexuales, a pesar de su fuerte religiosidad²² que los mantiene alejados de su tentación. Debido a su sentido de moralidad, ambos personajes demuestran un nerviosismo y ansiedad que los obliga a tratar de llenar el tiempo y el espacio en los que se desenvuelve la situación recurriendo a acciones como beber, en el caso de Emma, y ver la televisión, en el caso de Honor. Este último cuestiona la necesidad que siente Emma de beber, porque su madre falleció víctima de su alcoholismo, desencadenando un cuadro depresivo del que Honor no ha podido salir sin la ayuda de la religión.

“HONOR: My mother was taken away by liquor. When things got slow at the canning factory, she took to drinking. By the time things were faster at the factory she was too deep in drink to ever work again.”

(Plays: 3 143)

Esta y muchas otras referencias a las adicciones están estrechamente vinculadas a la funcionalidad de estos personajes al sistema de producción en el que se desenvuelven. Las mujeres como la madre de Honor son trabajadoras en fábricas, otras veces son prostitutas, pero siempre están relacionadas a clases bajas, las cuales dependen de su trabajo para poder subsistir. Estos personajes se presentan como contraparte a aquellos personajes que pertenecen a las

²² Junto al relato de Jane (*Twilight of the Gods*) que es reminisciente de la caída del Hombre de acuerdo al Génesis y al motivo del ángel con el ala rota que resuena en alguna de las piezas y que se vincula con la caída de Lucifer (*Intolerance*), los personajes en *Armageddon* permiten la entrada de los discursos religiosos que justificaron la invasión a Irak, representándola, hasta cierto punto, como una nueva cruzada en tanto que Honor establece que la defensa de la libertad y la democracia es una tarea encomendada a Occidente por Dios.

comunidades cerradas, seguras e higienizadas, y son presentadas en otras obras como una amenaza, tal y como ocurre en *Fear and Misery*, pieza que se centra principalmente en el miedo provocado por el terrorismo, la delincuencia en las calles, e incluso la violencia física y psicológica intrafamiliar.

“HARRY: I want us – you, me, Alex – to build a wall against . . . Somehow the world out there got full of... Somehow there’s nothing but hate out there. Aggression. Somehow the streets got filled with addicts who need to steal to get so high they can kill who then come down and want to attack and steal your... THE WORLD IS ATTACKING US, THE TERROR IS EATING US UP AND YOU ... WE NEED GATES. WE NEED TO, TO, TO . . . DRAW UP THE DRAWBRIDGE AND CLOSE THE GATES AND SECURITY, SECURITY, SECURITY, SECURITY. *I CAN’T FIGHT THIS WAR EVERY DAY. WAR WITH THE SCUM. THE POOR, POOR DRUG-HUNGRY MENTALLY DERANGED DAMAGED SCUM*²³. I HAVE TO HAVE PEACE. I’M NORMAL. YOU’RE – ALEX WILL BE GIFTED AND WE CAN’T CARRY GUNS EVERY DAY. WE CAN’T. SOMEWHERE JUST TO GROW. WE’VE EARNED THAT. WE WORK.”

(Plays: 3 49)

El discurso de Harry despliega la necesidad de seguridad que emerge frente a la amenaza que significa el mundo externo a la comunidad cerrada en la que él vive con su familia, pero al mismo tiempo desdibuja el ideal de comunidad que, como discutimos en el apartado anterior, obedece a la propagación y defensa de la democracia que se va construyendo en paralelo alrededor de prácticas de consumo en el resto de las piezas. Esta negación de la comunidad atrae

²³ El énfasis es mío

otras guerras conceptuales populares en décadas recientes como la llamada guerra contra las drogas (war on drugs), la cual fue la antecesora de la guerra contra el terrorismo en cuanto al manejo mediático y propagandístico que tuvo. Al mismo tiempo, la perspectiva de Harry permite que la brecha entre miembros de una misma nación, brecha que se establece en términos de privilegios, se consolide. La amenaza ya no sólo existe afuera en países bárbaros antidemocráticos, sino que también la encuentra a la vuelta de su condominio. Esta perspectiva parece encausar una visión del mundo en la que todo es peligroso y que al parecer no hay escapatoria más que la construcción de una muralla que materialice los límites impuestos en la sociedad que apartan a los adictos y enfermos mentales. No obstante, tal perspectiva se contrasta con la de los soldados, cuyos discursos ponen en relieve sus propias contradicciones: por una parte, son los responsables de llevar a cabo la misión de democratización y liberación de las naciones orientales en el contexto de la guerra contra el terrorismo, y por otra, son los responsables de resguardar los intereses y la seguridad de personajes como Harry y su familia, a pesar de provenir de circunstancias por las cuales son excluidos de las comunidades cerradas. A esta visión se le opone la perspectiva de los soldados que involucra un grado de crítica social que surge como reacción a la desigualdad que los margina.

Un ejemplo de esta oposición es la obra *War and Peace*. En ella encontramos a Alex, un niño de cuatro o 6 años, y a un soldado que ha perdido la cabeza en la guerra. Este soldado, que en esta obra es un personaje, es uno de los motivos más recurrentes dentro del ciclo apareciendo mencionado en noticias que otros personajes reportan como un ejemplo de heroísmo y, a la vez, de los horrores del conflicto bélico. La obra sirve como una representación de la confrontación entre el devenir (o la prosperidad) encarnado por Alex y la historia bélica de la humanidad encarnada por el soldado decapitado, en tanto que en el primero convergen todos los motivos que

se relacionan con los estilos de vida cotidiana, la preocupación por la salud mental y la seguridad que son tematizados por los demás personajes del ciclo, mientras que en el soldado encontramos representaciones de los marginados acumulando imágenes y motivos que giran en torno a la nostalgia por un tiempo pasado y a su actual misión en el enfrentamiento bélico desde el cual emergen el resentimiento y la necesidad de reivindicar su posición social en términos de poder. En el transcurso de esta obra se descubre la existencia de un acuerdo tácito en el que ambos personajes intercambian aquello que el otro anhela: Alex deja que el soldado acaricie su cabeza a cambio de que este le permita jugar con sus armas de fuego. La cabeza, en este contexto, representa las aspiraciones de clase por poder político y económico, la estabilidad de una nación, la prosperidad del consumismo, la supuesta perfección del sistema, etc., mientras que las armas representarían la violencia y el poder bélico necesario para la protección de todo lo que la cabeza significa. El intercambio entonces expone la confrontación de los anhelos de la clase media aspiracional, aquella que adopta el discurso de las clases dominantes, con los de la clase obrera.

“ALEX: And Alex was angry and he shouted: You keep away from me, wanker. You – you – this is my room, this is my property, my family’s... I do well in all the SATs... I’m gifted... We drive an SUV... I am so powerful and you’re, you’re... you’re scum... you eat bad food, you have numeracy and literacy issues, you will never be on the property ladder, you smoke and play the lottery, you’re dirt and you don’t belong in a gated community. Out, get out, away. You are a monster. You look like a... you are a deformed monster. Monster / monster monster monster monster MONSTER MONSTER.”

(Plays: 3 61)

El discurso de Alex establece divisiones en torno a privilegios y propiedad, fortaleciendo la brecha que existe entre quienes justificaron la guerra y quienes, en realidad, luchan en ella por la defensa de los ideales de la clase dominante. Se presenta una caracterización del soldado en torno a aspectos materiales, malos hábitos y falta de méritos que puede extrapolarse a todo un conjunto social al comparar este fragmento con el comentario que hace el soldado previamente respecto a su adolescencia.

“SOLDIER: All this was – there was no gates when I was a kid, when I was your age, fifteen years ago. This was an estate, said the soldier. This was all council, far as the eye could see, beautiful that was, beautiful. Few Asians. They were alright. And we’d play up and down the streets. And we’d play war. Beautiful it was. You stop when your mum called ‘Tea’ then you’d go out and you’d kill and bomb and landmine till the sun went down and then you’d go into bed and you’d sleep so sound. See my estate? And now... Now? My estate. *Wiped away. Half of them work in the shopping park. Half of us are freeing the world from the towelheads.*²⁴ Come on. Come on. Come on. Make me happy. Give me your fucking head. Yeah? Please. Yeah? What do you say?”

(Plays: 3 60)

El soldado, a través de su temple nostálgico, pone en relieve una realidad pacífica previa al terrorismo, en la que la guerra no era más que un juego con los demás niños del barrio. Incluso, se podría sugerir que la guerra vista como juego es la preparación para la guerra de verdad (en cierto modo, marca una especie de destino o predeterminación de esta clase social para la batalla), lo que se corresponde con la idea de una cultura destructiva que se ha construido sobre sucesivas guerras. Esa experiencia ha sido arrastrada por el tiempo a medida que el progreso

²⁴ El énfasis es mío.

terminó por devorar el vecindario del soldado, y las circunstancias sociales, económicas y políticas terminaron por determinar la función que aquellos niños desempeñarían dentro del sistema, ya sea desde los centros comerciales como trabajadores del sector terciario, ya sea como soldados defendiendo los intereses políticos de aquellos que les arrebataron el pasado. La figura del soldado, que merodea y se desplaza a través de cada una de las piezas de *Shoot*, adquiere la significación de un deseo de poder revertir la desigualdad del progreso, en tanto que, en el contexto de la guerra, es él de quien depende la estabilidad de toda la comunidad representada en esta obra por Alex.

“SOLDIER: And the soldier said: Fuck you. I am this country. I love this country. I’ve got a job to do and I’m going to do it. And there’s no little cuntin’g kid and his fucking hedge fund going to stop me, see, because all this, this is worth nothing if we’re not out there beating the towelheads, then, see, see, see? And the soldier said: GIVE ME THE HEAD!”

(Plays: 3 62)

La ira del soldado no conduce a nada. A pesar de ser el responsable por la seguridad del país y, específicamente, de la seguridad de la comunidad cerrada en la que vive Alex, no logra reivindicar el importante rol que desempeña para el normal funcionamiento de la sociedad a la que pertenecen estos personajes. Alex logra arrebatarse el arma para luego herir al soldado, finalizando la obra con el enunciado: “And the war went on” (*Plays: 3 63*).

Todos estos motivos o ideologemas logran construir la imagen interna del mundo que se elaboró antes en torno a la división del globo entre buenos y malos, víctimas y victimarios, libres y oprimidos. Tal imagen se constituye en la exhibición de realidades que fisuran la visión de

mundo homogénea que los discursos a favor de la guerra buscaron propagar en su momento, sirviendo como una estrategia crítica a través de la cual Ravenhill busca que el espectador reflexione en torno a problemáticas como la marginación que se justifica en la protección de las propiedades y privilegios individuales que se han tematizado en *Shoot*. Del mismo modo, la insistencia en dividir el mundo ficcional ya sea entre Occidente y Medio Oriente, o ya sea entre clase media y clase baja, permite la asignación de roles que debiesen moldear la experiencia del espectador en algunas de las piezas (sobre todo en aquellas que funcionan como un coro), el cual es transformado en la alteridad, es decir, oprimidos o marginados.

“WHEELING IN THE TELEVISION”: MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y TERRORISMO.

El tercer conjunto de motivos a revisar está compuesto de aquellas referencias a los medios de comunicación, en especial los noticieros y la publicidad. Dentro de la totalidad de motivos que generan la cohesión del ciclo, se podría establecer que es el conjunto con mayor fuerza metadramática puesto que permite la oposición entre el discurso teatral y el discurso de los medios, oposición que mediaría la reflexión que Ravenhill propone en torno a la función del drama y del teatro como discurso público frente a problemáticas sociales, políticas, e internacionales. Por otra parte, estos motivos cumplen una función importante en la estructuración de las piezas, ya que es a través de las noticias que varios de los personajes logran enterarse de los atentados terroristas y de los acontecimientos del conflicto bélico, al mismo tiempo que permiten ciertos giros en el desarrollo de las situaciones dramáticas desplegadas en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. Esto se debe a que es principalmente a través de los medios que la violencia y el terrorismo hacen su ingreso a este mundo que se nos presenta en búsqueda de la uniformidad, alimentando el fondo de miedo que subyace al desarrollo de las obras.

Para poder indagar en torno al efecto del terrorismo en la cotidianidad de los personajes, hay que, en primer lugar, establecer las relaciones entre este fenómeno característico del siglo XX y comienzos del XXI y el impacto que tienen los medios de comunicación en nuestra vida diaria. La magnitud del atentado al World Trade Center y al Pentágono en el 2001 es una pieza clave al momento de intentar describir y reflexionar en torno al terrorismo como acto simbólico y como un acontecimiento espectacular, no sólo por la cantidad de víctimas que tuvo el ataque dirigido por miembros de Al-Qaeda, sino por lo que el acontecimiento en sí significó para el poderío político y económico de los Estados Unidos en pleno proceso de globalización. Para Jean Baudrillard, el terrorismo surge de un momento de silencio en la historia, una suerte de vacío político en el que ya no pasa nada, y que se desprende de un contexto en el que se ha buscado la higienización de las naciones, la extirpación de todo lo que venga a caer bajo la etiqueta del Mal²⁵ (*La transparencia* 84). Este vacío es la consecuencia del impacto que han tenido los medios, en especial la televisión, en la conformación de una sociedad que ha dejado de participar activamente en la política o en los acontecimientos, estos últimos siendo, en cierto modo, filtrados y simulados por los medios. Baudrillard lo sintetiza diciendo: “Así es nuestra escena transpolítica: la forma transparente de un espacio público del que se han retirado los actores, la forma pura de un acontecimiento del que se han retirado las pasiones” (89). En este contexto, Baudrillard adelantaba los sucesos del 9/11 norteamericano:

“El terrorismo, la toma de rehenes, es el acto por excelencia que abre este tipo de brecha en un universo artificial y artificialmente protegido (el nuestro). El Islam entero, el

²⁵ “[U]na sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe alguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan.” (*La transparencia* 90)

Islam *actual*, que no es en absoluto el de la Edad Media y que hay que apreciar en término *estratégicos* y no morales o religiosos, está a punto de hacer el vacío alrededor del sistema occidental (países del Este incluidos) y de practicar de vez en cuando, mediante un solo acto o una sola palabra, unas grietas en este sistema por las que todos nuestros valores se precipitan al vacío.”

(La transparencia 92-93)

No se trata, en realidad, de la mera precipitación al vacío de los valores que caracterizan a las sociedades occidentales como consecuencia del resentimiento de quienes, histórica y sistemáticamente, han sido denominados como la alteridad al servicio de los intereses de Occidente. La violencia del terrorismo y sus atentados son, en cambio, la expresión de la propia autodestrucción del sistema, su glorioso suicidio o, parafraseando a Baudrillard: algo que la otredad ejecuta, pero que nosotros deseamos (*The Spirit* 5). Si no se considera esto último, entonces el atentado pierde su potencial valor simbólico, permanecería como un mero accidente o un “acto puramente arbitrario, la fantasmagoría asesina de unos pocos fanáticos” (5), y no habría necesidad de un conflicto bélico, ni de propaganda. De acuerdo al filósofo, el terrorismo se constituye como un acto simbólico que inevitablemente implica la muerte, aquella que no busca la eliminación impersonal del otro y, por lo tanto, tal acto se define en una oposición dual (por lo tanto personal) contra el poder imperante (25-26). Frente a esto, todo lo que queda es la imagen. El terrorismo constituye una imagen, es un mensaje que se transmite y que necesita grandiosidad para ser efectivo, confiriéndole al terrorismo el poder de transformar la “realidad” (o la profusión de imágenes banales) por medio de una imagen de “la madre de todos los eventos” (3).

“In all these vicissitudes, what stays with us, above all else, is the sight of the images. This impact of the images, and their fascination, are necessarily what we retain, since images are, whether we like it or not, our primal scene. And, at the same time as they have radicalized the world situation, the events in New York can also be said to have radicalized the relation of the image to reality. Whereas we were dealing before with an uninterrupted profusion of banal images and seamless flow of sham events, the terrorist act in New York has resuscitated both images and events.” (*The Spirit* 26-27)

El atentado terrorista entonces, genera una imagen en torno a un evento real que se cree inimaginable. Como tal, el atentado terrorista depende en gran medida de la transmisión de esa imagen a través de los medios de comunicación, no sólo como una herramienta de difusión para dicha imagen, sino que los medios cuentan con el poder, de acuerdo a Jeff Lewis, de determinar nuestras reacciones frente a la violencia terrorista dada su capacidad de generar significados (5). Lewis ve en el terrorismo la antítesis del proyecto moderno (21) - tal como Baudrillard lo hace al establecer que el espíritu del terrorismo se encuentra en la globalización – el cual crea “una nueva amenaza, un nuevo desorden, que desafía la trayectoria de la política global y la armonía social” (21). En el estudio de Lewis, titulado *Language Wars: The Role of Media and Culture in Global Terror and Political Violence*, se busca establecer que los antagonismos históricos como el bien y el mal, Occidente y Oriente, surgen como resultado de lo que el autor denomina como guerras de lenguaje (language wars) definidas como el efecto de la “confluencia de condiciones culturales históricas y contemporáneas que inevitablemente construyen, deconstruyen y desafían los diversos modos de significación y de creación de significado²⁶” (2). Las guerras de lenguaje a su vez emergen del impulso por crear comunidad, cultura y significados, impulso cuyos procesos permiten la aparición de contenciones, tensiones o disputas, tanto al interior de cada

²⁶ La traducción es mía.

grupo social, como entre dos o más grupos distintos. Dicha confrontación entre bandos puede escalar a la manifestación de violencia corporal, como la del terrorismo (2).

Tal y como hemos discutido en torno al ciclo de Ravenhill, las reacciones a favor de la violencia y de la marginalización de los personajes definidos como víctimas están arraigadas en torno a tropos (democracia y libertad) y discursos que han permitido la división de grupos sociales y culturales a lo largo de la historia (Orientalismo, racismo, clasismo). Sin embargo, el contexto global actual no implica única y necesariamente el desarrollo de una polémica entre dos civilizaciones históricamente opuestas, entre una confrontación entre el bien y el mal. Detrás de ese enfrentamiento se despliegan diversos procesos que construyen y les proporcionan significado a los eventos, y en esto, los medios de comunicación se vuelven centrales, primero, porque han sido una de las principales herramientas para la difusión de propaganda y persuasión, siendo la televisión uno de los actuales creadores de nuevas condiciones para tal persuasión al posibilitar el surgimiento de un nuevo modo de comunicación visual que se anexa a los antiguos medios escritos (31). En segundo lugar, el proceso a través del cual la cultura de la comunicación termina cediendo a la televisualización (a su vez, proporcionando nuevos estándares, códigos y etiquetas expresivas) afecta la episteme y la consciencia del mundo contemporáneo (32). Esto en tanto que el juego de imágenes que se despliega en la pantalla “desafía el estatus informativo de la experiencia vivida, borrando los límites mientras que [la televisión] vuelve familiar lo excepcional y excepcional lo familiar” (33), gracias a la utilización de sus propios códigos para enfatizar aquellos puntos que pueden ser de mayor interés para la sociedad, y que, a su vez se definen, por su grado de entretenimiento y espectáculo. Por ejemplo, lo que hoy en día podemos ver en programas como matinales o noticieros, que estructuran sus contenidos, la forma en que los presentan y la frecuencia con la que se abordan esos temas basándose en las supuestas

expectativas del espectador. Hoy en día las noticias sobre crímenes en Santiago ya no nos parecen tan extrañas, de hecho pasan a ser el estándar de lo que uno esperaría escuchar. No sólo lo excepcional ya toma un cariz diferente, sino que además se proyecta a nuestra experiencia individual con la realidad. Creemos que los asaltos son muchos más comunes de lo que era hace un tiempo atrás, cuando es posible pensar que hay un exceso de información sobre crímenes que ayudan a construir ese sesgo respecto a lo que se conocía en el pasado. Así es como también se alimenta el miedo hacia todo lo que sea externo a uno, lo diferente, lo que amenace nuestra percepción de seguridad.

En el ciclo de Ravenhill encontramos un ejemplo muy claro en la décima pieza titulada *War of the Worlds*. En este fragmento coral, los personajes se reúnen en una plaza para llevar a cabo un homenaje o conmemoración por las víctimas del terrorismo, al parecer, en otra nación cuyos habitantes son descritos como “unbowed children of freedom and democracy” (*Plays: 3 124*). Los personajes ofrecen testimonios respecto a las actividades cotidianas que llevaban a cabo hasta que las noticias de los bombardeos irrumpen en el desarrollo normal de sus vidas, al mismo tiempo que manifiestan el “asco” que les provoca la violencia terrorista²⁷. El terrorismo, entonces, es representado como un evento que afecta los lugares donde las víctimas ejercen aquellas acciones que ellos definen como democráticas – el centro de jardinería, el tren, el teatro²⁸ – por medio de los bombardeos, y como un elemento disruptivo que tiene consecuencias en el desarrollo de actividades rutinarias como tomar desayuno, tener relaciones sexuales, etc., que son realizadas por aquellos personajes que no son víctimas directas del ataque, sino que

²⁷ “You have been bombed. We are sickened” (*Plays: 3 124*).

²⁸ Este último es muy interesante puesto que, a pesar de no ser constantemente referido y a no tener ningún vínculo con la representación que se hace de la democracia y la libertad garantizadas por el consumismo, el espacio del teatro a lo largo del ciclo adquiere una plasticidad considerable en tanto que, en especial en las piezas corales, se ve transformado en distintos espacios de actividades sociales como plazas, asambleas, e incluso un campamento de las tropas invasoras.

logran conocer este evento por medio de la imagen transmitida por los medios de comunicación. La violencia que transmiten tiene un impacto tal que los personajes sienten la necesidad de transmitir su empatía, sin embargo, estos no cuentan con las herramientas suficientes para poder expresarla.

“– I see a man on a stretcher. His face is... blood. The doctor cuts inside right there in the middle of the street. Cuts into him and manipulates his heart, manually – like – watch – squeeze release squeeze release – kept this man’s heart going. And I, I, I... yes – I fall in love with him. I can’t see his face, the blood. I can’t see his body – covered in some sort of insulated... but still there and then I am thinking – I will show you now – I was thinking (*demonstrates*): ‘We are one, you and I, we are as one and if, when you come through this, we will meet and we will love each other and lead a very happy life . . .’ Of course you, he, that man dies a moment later.”

(Plays: 3 124-125)

La situación que describe este personaje en su testimonio es bastante cruda como para ser transmitida por televisión, ya que implica la teletransmisión de un procedimiento a corazón abierto realizado de urgencia. Esto nos llevaría a pensar en que la reacción de este personaje debiera ser de trauma o que quizás podría originar un cuestionamiento sobre la necesidad de transmitir la imagen. Sin embargo, ocurre todo lo contrario. Pareciera ser que, delante del fondo de violencia que envuelve esa situación particular, el impacto que podrían generar tales imágenes pasan a un segundo o tercer plano, poniendo en el centro el supuesto enamoramiento del personaje. La empatía con la víctima y la indignación que pudiera generar el atentado son desplazados por la necesidad de manifestar amor, en este caso amor romántico (quizás, una visión del amor influenciada por los medios de comunicación), pero que sin embargo se

constituye en torno al egoísmo de los personajes que están más interesados en manifestar sus propios sentimientos sobre los hechos en lugar de prestar atención al acontecimiento. No importa que al hombre le hayan abierto el pecho en la vía pública, ni que ninguno de los esfuerzos por reanimarlo sea exitoso. Sólo importa la reacción desproporcionada del personaje, reacción que ya no sólo se expresa en el discurso, sino que se expresa por medio de la mímica que este y los demás hacen dentro de su propio testimonio. Esto mismo ocurre en el testimonio de una mujer que ve a una niña²⁹ escapando del bombardeo – a quien llama como si esta última pudiera oírle y atravesar la pantalla para permanecer a salvo –, y en el de otra mujer que ve a otra que le recuerda a su madre fallecida por el cáncer, haciendo que el testimonio se convierta en una confesión sobre lo que este personaje esperaba que su madre dijera, proyectando el mensaje en el sufrimiento de la mujer bombardeada. El calibre de los testimonios es tal, que los personajes llegan a hacer mímicas de su llanto como señal de cómo se ven afectados por el dolor y el sufrimiento que desencadenan las imágenes televisadas del atentado terrorista. Los personajes, entonces, comparten una visión de mundo en la que las imágenes tienen más fuerza que el relato objetivo e informado de los hechos (o que la experiencia misma de la violencia), del mismo modo que tienen la percepción de que su propio discurso podría vaciarse de significado si es que ellos no llaman la atención del público para que observen la expresión visible de su dolor. Es decir, además de la validez que obtienen las imágenes televisivas o de la prensa escrita, hay una creencia compartida en la que es necesario demostrar en público una experiencia íntima. Como se puede apreciar en la cita siguiente, Ravenhill cuestiona el efecto de la imagen televisada en los individuos, efecto que se puede observar en la consideración de la alienación y exhibicionismo

²⁹ La descripción que hace la mujer de la niña corriendo hacia la cámara intentando escapar del bombardeo, a nuestro parecer, es una clara referencia a la fotografía de la niña vietnamita quemada con Napalm escapando de los soldados norteamericanos. Si es así, esta imagen entonces nos remite al historial de violencia perpetrada por Occidente, en especial de Estados Unidos y del rol que esta nación tuvo en el desarrollo de la Guerra Fría.

que caracteriza a estos personajes. En lugar de conectarse de manera empática con aquél que sufre al otro lado de la pantalla, con el horror de la realidad, los personajes se someten a la imagen televisiva que transforma los sucesos en un espectáculo más. A su vez, dicho espectáculo es recibido a través del deseo individual de ser parte y/o protagonista de la exhibición, lo que se puede observar a través del imperativo “watch me” que enuncian los personajes mientras miman sus reacciones frente al televisor.

– Here is your photo that I cut out of the newspaper. There were so many photos of dead people. But you were the one who spoke to me. I don't know why just some... Here is your photo and here are the flowers I cut from the... Garden flowers for you, and I bring them into the kitchen and then I come in and now I cry and cry and cry and cry and cry until I lie on the floor in the kitchen and now I will, I let out great screams of grief. *Watch me as I do this. Watch me as I do this for you. Please see my grief. See it. Watch. Watch. See*³⁰. (*Acts out this grief.*)

(Plays: 3 127)

En la introducción al volumen recopilatorio de sus obras, Ravenhill explica que su decisión de tematizar la guerra contra el terrorismo y la invasión a Irak no fue consciente, sino que fue una medida un tanto oportunista que se sirvió de las extensas y reiterativas transmisiones sobre los atentados terroristas en los noticieros, así como del material que ofrecían las obras de teatro verbatim en la escena inglesa. Tanto los medios como la escena teatral documental de ese momento habían generado suficientes imágenes que terminaron por anclarse en la consciencia colectiva, por lo que el abordaje de tales temas no le parecería extraño al público. Sin embargo, según el autor, ambas plataformas han aportado, por una parte, a un exceso de información

³⁰ El énfasis es mío.

“paralizador y no democrático” (*Plays: 3 ix*), y por otra parte (y en consecuencia), a la conformación de una idea homogénea de los acontecimientos bélicos de comienzos de siglo. Sabemos que el objetivo de Ravenhill al oponer su ciclo a los medios de comunicación y el teatro documental tiene un fin poético y político en tanto cada una de las piezas es una reinterpretación en clave dramática y satírica de los hechos que, una vez manipulados por las grandes cadenas televisivas y medios de prensa, han sido informados y comentados hasta su saturación construyendo una imagen de mundo en la que se enfrentan dos civilizaciones, colocando a Occidente en una posición heroica y como un modelo superioridad moral y política.

Este movimiento hacia la homogeneidad de opinión apunta a la conformación de comunidades que se definen en términos de un interés común o de una visión de mundo compartida. La empatía o el amor de los personajes de *War of the Worlds* surge exactamente del mismo sentimiento de conformación de una comunidad que busca sobreponerse ante la crisis sin hacer distinciones entre los miembros que la componen.

- Oh yes oh yes oh yes this is the right thing to do. Can we all join hands please?
Everyone join hands? The whole city? Queer banker trucker mum junkie immigrant
second generation lonely celebrity wheelchair bohemian? Join hands – now. Together.
- That’s it. The right thing to do.

(*Plays: 3 129*)

No obstante, el sentido de identificación que los personajes quieren transmitir en sus testimonios no deja de ser más que mera apariencia. La declaración que hace una víctima del atentado a través del relato de unos de los personajes reunidos en la plaza pone en relieve la visión maniquea que se ha desarrollado en el resto del ciclo. El mensaje de esta víctima, que llega a los

personajes por medio de la televisión, se convierte en un llamado a decidir de qué lado estarán, si del bien o del mal.

– ‘Evil or good? Right or wrong? The righteous or the wrong? The choice is yours. But the fight is beginning and you must choose. Choose, my friend, choose. God or the Devil. Here it is – good . . . or evil. The battle is beginning. Choose. Decide. With whom will you fight? Choose. Now.’

(Plays: 3 131)

Esta situación refleja claramente el sentir de aquellas naciones que se opusieron al conflicto bélico y la invasión norteamericana en Irak en el momento en que G.W. Bush declaró que perseguiría a los responsables detrás de los atentados del 9/11. En esta obra los personajes empatizan con las víctimas por el dolor y la crueldad de las imágenes transmitidas en la pantalla – a pesar del egocentrismo que los caracteriza – trazando ciertas líneas que implican una noción de aparente comunión. Sin embargo, el llamado a luchar en esta batalla entre el bien y el mal genera un quiebre al interior del coro en la medida que la oposición entre lo correcto y lo malo les parece risible. Cae, de este modo, la máscara de bondad y empatía que los personajes buscaban transmitir por medio de sus testimonios y demostraciones, dando paso a la risa histérica y al desdén que les genera esta apelación a la supuesta división maniquea del mundo. Luego de reír a carcajadas, los personajes sienten un poco de culpa y anhelan poder volver al sentimiento anterior, para lo cual se vuelve necesario desplegar de nuevo el conjunto de imágenes del ataque y sus víctimas, como una suerte de catarsis de las que nunca podrían cansarse, pero, lamentablemente las noticias y la violencia de las imágenes ya no son suficientes. Al final, una vez que la guerra ha sido declarada (hecho al que los personajes aluden desde la resignación), uno de los personajes refiere al hecho de que ahora las noticias están transmitiendo

la guerra a todas horas, incluso habiendo niños mirando la televisión, revelando la indiferencia de los adultos, los cuales vuelven a retomar sus rutinas y preocupaciones.

– You are being bombed. I am busy. I have a meeting with our viral marketing boys at ten. I hear the news but – excuse me – I have to move the car out of the garage.

(Plays: 3 135)

Lo que en un comienzo se presentó como un elemento disruptivo (el terrorismo) que los personajes sólo pueden conocer en su cotidianidad a través de los medios de comunicación, es reemplazado por la indiferencia generalizada frente a los bombardeos de la invasión en el país enemigo. El espectáculo ha sido repetido hasta dejar de ser interesante, lo excepcional se volvió familiar y, además, se ha perdido cualquier posibilidad de empatía a través de la marginalización del otro que se gesta en los discursos que justifican la guerra (como vimos en el apartado anterior). Tal indiferencia puede originarse ya sea por la manipulación discursiva y espectacular de los medios por la cual los soldados pasan a ser vistos como una figura heroica³¹ defensora de la libertad y la democracia; ya sea por los mismos mecanismos retóricos que extirpan discursivamente la humanidad de los enemigos. Lo paradójico aquí es que, a lo largo de toda esta pieza (y también del ciclo completo) el espectador puede constatar la falta de humanidad de los personajes, adscritos a la representación ficcional que se hace de Occidente en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*.

A raíz de lo anterior, los medios de comunicación impactan la vida de los personajes en por lo menos tres formas. La primera es a través de la construcción de una atmósfera social en la

³¹ Por ejemplo en *Armageddon*, Emma se entera de la muerte de su hijo en el campo de batalla por medio de la televisión del cuarto de hotel en el que se reúne con Honor: “Emma: MY BOY IS DEAD! AGGGGGHHHHH! MY BOY IS DEAD! /Honor: Our nation is proud. /Emma: MY BOY! /Honor: A hero. He is with the King. He is at his right hand. /Emma: I WAS HIS MOTHER. I was his terrible terrible mother. /Honor: But more than that he was our nation’s, he was our president’s, he was our God’s” (Plays: 3 145).

que el miedo y la violencia son predominantes. El terrorismo necesita de la televisión para que su mensaje llegue a las masas, y la televisión necesita del espectáculo del terrorismo para mantener su rating (por ende, sus ganancias). Esta codependencia entonces tiene como base la transmisión de la violencia a una masa alimentando el terror de los televidentes que ignoraban la inimaginable magnitud del mal en el desarrollo de sus vidas cotidianas.

En segundo lugar, los mecanismos retóricos y el conjunto de códigos que operan en la televisión apuntan a una homogeneización del pensamiento de sus televidentes. Este efecto se sustenta en la difusión de discursos racistas y deshumanizantes que contribuyen a la construcción del enemigo, al mismo tiempo que celebra la invasión de los soldados norteamericanos a través de la exaltación de su heroísmo y la defensa de la nación. De este modo, los medios de comunicación representados en el ciclo fortalecen y legitiman la polarización del mundo en términos de bondad y civilización/maldad y barbarie.

En tercer lugar, los medios de comunicación permiten la exaltación de una individualidad que sobresale respecto a su entorno. Si bien los medios de comunicación apuntan a una idea de hacer común la información, Ravenhill construye situaciones dramáticas en las que los personajes no necesariamente se conectan con el sufrimiento de los demás, sino que aprovechan la instancia para validarse a sí mismos como individuos que temen y sufren por el resto. Esto último se ve ejemplificado con las constantes situaciones en la que los personajes se enteran de la muerte de un familiar por la televisión, como si esta le hablara directamente a ellos, así como en el caso de los personajes de *War of the Worlds* que logran identificarse a sí mismos con las víctimas mostradas por la televisión o que logran satisfacer una necesidad individualista y exhibicionista de mostrarse moralmente superiores en su altruismo hipócrita.

Frente a esto, el ciclo de Ravenhill se propone exagerar y desmontar la forma en que nos relacionamos con la información y el espectáculo de la violencia transmitidos por los medios de

comunicación. Sobre todo con la televisión la cual se nos presenta no sólo como la ventana que nos comunica con el terror del mundo exterior, sino que también como la puerta de entrada de la violencia en la comodidad y seguridad de nuestra casa y como catalizador de nuestro rechazo por lo diferente. El drama ofrece la posibilidad de visibilizar las inconsecuencias del discurso de los medios, de diversificar las opiniones, de proporcionar nuevas ópticas si hace falta respecto a los acontecimientos a nuestro alrededor. En definitiva, de poder aproximarnos a los hechos poética y políticamente.

Capítulo 2: “The theatre of war”: El diálogo con la tradición dramática Europea (Eurípides y Bertolt Brecht)

En este capítulo nos centraremos en el análisis de algunas de las múltiples referencias a la literatura presentes en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. Para ello, y por motivos de claridad y especificidad, nuestro foco estará puesto principalmente en aquellos elementos intertextuales y paratextuales que componen el conjunto de referencias a la literatura desplegadas en el ciclo. Entenderemos esta distinción en torno a los planteamientos de Gerard Genette en su libro *Palimpsestos*. En él, el autor incluye tanto al intertexto como al paratexto dentro de lo que él denomina relaciones de transtextualidad. En el caso de la intertextualidad, esta será definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Esta relación estaría dada en Ravenhill a través de alusiones (que son formas indirectas de remitir a otro texto) tanto a nivel temático como estructural, como veremos a lo largo de este capítulo. Por otra parte, la presencia explícita de títulos de otras obras literarias y dramáticas reconocidas en la cultura occidental y que dan nombre a los fragmentos del ciclo son indicadores de una relación transtextual que se sustenta en el paratexto.

En esta investigación, proponemos que este tipo referencias a la literatura cumplen una función poética a lo largo del texto. Por una parte estos dispositivos contribuyen a la inserción del ciclo dramático de Ravenhill en la tradición literaria, dramática y cultural que se ha encargado de representar el fenómeno de la guerra en distintos momentos de la historia de Occidente, ya sea por la relación temática que conecta a *Shoot* con sus referentes literarios, o por la construcción que hace el autor de un canon que recoge el título de obras que han reflexionado

sobre la guerra en sus respectivos contextos de producción, entre las que se incluyen *Las troyanas* de Eurípides y *Terror y miserias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht. De este modo, se establece un diálogo en torno a la forma en que entendemos la guerra hoy en un contexto geopolítico dado (el que se ve reflejado en la relación del ciclo con su contexto de producción a través de las referencias a la realidad extraliteraria) por medio de una aproximación al modo en que la guerra ha sido entendida a lo largo de la historia en las diversas manifestaciones artísticas que han abordado esta problemática desde la antigüedad hasta el presente. Este diálogo, por lo demás, también pone en relieve una consideración sobre el arte, en este caso la literatura, y en particular el drama, y su función al representar problemáticas sociales que son transhistóricas. Es decir, no sólo se establece un diálogo con la tradición de Occidente por medio de la alusión directa o indirecta a una obra en particular dentro del conjunto, sino que además es posible observar una reflexión poética sobre el drama, la cual gira en torno a estructuras dramáticas específicas a las que se alude a través del canon construido con los paratextos, y de la estructura fragmentaria del ciclo: la tragedia clásica y el teatro épico brechtiano. Lo que proponemos, por lo tanto, es que hay una relación estructural entre el ciclo y la tragedia ateniense que se explicita en el orden en que se alternan fragmentos corales y diálogos a lo largo de *Shoot*, al mismo tiempo que la autonomía de los fragmentos - con miras a una representación paradigmática de la violencia de la guerra - remite al desarrollo teórico y estético del drama a lo largo del siglo XX, representado en el ciclo a través de la relación intertextual con la obra de Bertolt Brecht

En lo que sigue, entonces, nos centraremos en la consideración de las relaciones transtextuales que permiten la referencia a corpus de obras literarias dado en torno a la noción de parodia, para luego pasar al análisis de elementos estructurales y temáticos que vinculan a ciertos fragmentos del ciclo con Eurípides y Brecht. Para ello, analizaremos la relación estructural entre el ciclo y la tragedia ateniense poniendo el foco en la incorporación del coro en el contexto

contemporáneo. Posteriormente, pasaremos al análisis comparativo entre *Las troyanas* de Eurípides y el fragmento *Women of Troy* desde un punto de vista temático. Esto con el fin de explicar las transformaciones que operan en el texto de Ravenhill respecto a su referente por las cuales se logra establecer el diálogo con Eurípides y la perspectiva crítica del autor inglés sobre la guerra contra el terrorismo. Luego, revisaremos la teoría sobre estructuras dramáticas fragmentarias en torno a las nociones de cuadro y fragmento, para establecer desde ahí una relación estructural entre el ciclo y la propuesta estética y dramática brechtiana. Finalizaremos este capítulo analizando el motivo de la madre que conecta temáticamente el ciclo del dramaturgo inglés con dos obras de Brecht: *La madre*, la cual está explícitamente presente en *Shoot* a través del paratexto y *Madre Coraje y sus hijos*, la cual se encuentra implícita en la crítica que Ravenhill busca establecer sobre la relación entre la guerra y el capitalismo.

A lo largo del Capítulo 1 hemos visto que un elemento característico de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* es su insistencia en hacer referencia al contexto extraliterario a través de la incorporación e inversión irónica de modos de vida, motivos y discursos que caracterizan a la contemporaneidad y, más específicamente, a las sociedades primermundistas frente al desarrollo de la llamada guerra contra el terrorismo. Ravenhill genera, de esta manera, un diálogo entre el mundo ficcional, construido panorámicamente al conectar cada uno de los fragmentos de *Shoot*, y la realidad externa al texto a la que el autor busca hacer referencia. Como ya mencionamos, la estructura fragmentaria del ciclo, recurre a la repetición constante de motivos que se van encadenando a través de su resonancia, facilitando así la unidad de cada uno de los textos en una composición totalizadora que proporciona diferentes perspectivas sobre un mismo fenómeno. Estos mecanismos que refieren a su dimensión tanto dramática como extradramática conformarían una parte importante del carácter reflexivo de este trabajo del dramaturgo inglés, el

cual se completa con la observación de las referencias a la literatura presentes en forma de paratextos, relaciones estructurales y motivos.

Los paratextos en *Shoot* contribuyen al ciclo de dos modos. En primer lugar, permiten configurar un selecto canon literario, dramático y cultural cuyos componentes han representado la guerra y sus efectos en la sociedad en diferentes contextos históricos y a través de diferentes géneros o manifestaciones artísticas: tragedia, épica, novela, musical, ópera, películas, etc. La conexión explícita expresada por medio del préstamo de títulos como *Las troyanas*, *La Odisea*, *El paraíso perdido*, *Guerra y Paz*, *The Mikado*, *El ocaso de los dioses*, *Intolerance*, etc., para la denominación de los fragmentos de *Shoot*, apuntan no sólo a una especie de genealogía literaria y cultural en torno a la guerra desde la mirada de Occidente, sino que además permiten el diálogo entre el presente y el pasado, tanto en un nivel literario en el que Ravenhill demuestra la intención de inscribir su texto en el canon compuesto por él mismo, como en un nivel histórico-cultural que establece el diálogo entre la guerra contra el terrorismo y otras grandes guerras en la historia de Occidente. Volveremos sobre este punto más adelante.

En segundo lugar, los paratextos contribuyen a la reflexividad del ciclo de Ravenhill al orientar el horizonte de expectativas del lector/audiencia. Ello se da a través de la relación disonante entre cada fragmento y su título correspondiente, lo que revela una intención de invertir irónicamente el texto referenciado en la composición del texto nuevo, con fines críticos. Para poder definir esta relación intertextual en torno a la disonancia, nos centraremos en su definición como término musical. *El Diccionario Enciclopédico de Música* define este fenómeno como “la cualidad de *tensión inherente* en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un *choque* entre notas adyacentes de la escala y crea la *expectativa*

de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto” (363)³². Nos parece pertinente aplicar este concepto para describir las relaciones intertextuales en el ciclo de Ravenhill, en la medida en que el conjunto de transformaciones estructurales, temáticas y estéticas que operan en los fragmentos del ciclo “chocan” con la imagen que el espectador tiene de la obra aludida en el paratexto, estableciendo una “tensión inherente” entre el ciclo y sus referentes literarios. Ese choque es generado por la constatación de elementos adyacentes (introducidos por los paratextos) en los fragmentos que parecieran estar fuera de lugar si uno se apega demasiado a sus referentes textuales, o que están tan distorsionados que se distancian sustancialmente del texto original. Ese choque que se da en el horizonte de expectativas del lector/espectador deja a la vista una brecha en la que otros elementos dramáticos y extradramáticos vendrían a proporcionar una justificación o la posibilidad de “consonancia” que, a su vez, implica el abandono de las expectativas impuestas sobre los fragmentos con miras a su resolución. Dicha resolución no estaría en función de la búsqueda de una armonía, sino que de la reflexión crítica del espectador/lector sobre el fragmento en sí mismo y, en consecuencia, sobre su realidad. Este efecto de disonancia patente entre texto y título también puede ser comprendido a través de los planteamientos teóricos de Linda Hutcheon sobre la parodia y su desarrollo en el arte moderno y postmoderno.

Para Hutcheon, la parodia constituye una forma artística que expone el carácter autorreflexivo tan característico en la producción cultural moderna (en la que se incluyen *The Waste Land* de T.S. Eliot o el *Ulises* de James Joyce) y postmoderna. El sentido de parodia que elabora la autora de *A Theory of Parody* toma distancia de las definiciones tradicionales que han caracterizado a este fenómeno como burla o ridiculización de creaciones anteriores, o de la propuesta del teórico francés Gerard Genette, para quien (de acuerdo con Hutcheon) la parodia

³² El énfasis es mío.

no sería más que un recurso formal y una suerte de modificación menor dentro de las operaciones transformacionales propias de lo que él ha categorizado como hipertextualidad. En esa dirección, la etimología de parodia arroja una pista esclarecedora si consideramos que el prefijo “para-“ significa tanto *contra*, como *junto a*, siendo la primera traducción (algo así como un canto opuesto a otro de mayor importancia o valor) la piedra angular desde la cual emanan las definiciones tradicionales de parodia. La consideración de la parodia como una oda que se elabora en paralelo a otra no sólo plantea un problema en torno a su estructura formal, sino que también a las funciones que esta tendría en un nivel pragmático.

En cuanto a su estructura, Hutcheon define a la parodia como una repetición con diferencia que se sirve de una diferenciación o inversión irónica del conjunto de obras a las que el texto “objetivo” hace alusión. Aquí, el uso de la ironía es clave, puesto que de esta emerge el contraste que se genera a través de la *transcontextualización*³³ de los materiales tomados del texto al que se hace referencia, proceso que es a su vez delimitado por aspectos propios del contexto de recepción en el que se lleva a cabo la parodización. Es posible encontrar este fenómeno en la manera en que Ravenhill se distancia de los textos que componen su canon al trasponerlos en el contexto de producción del ciclo. Las mujeres en *Women of Troy*, por ejemplo, ya no representan una alteridad, sino que pertenecen a la hegemonía que es víctima del terrorismo sobre el cual comentan desde el goce de sus privilegios y del consumismo. Tal como lo plantea Hutcheon, la parodia es “repetición con distancia crítica, la cual acentúa la diferencia más que la similitud” (6)³⁴.

Es en la noción de inversión irónica (cuyo efecto, recordemos, es el contraste) donde se pone de relieve la propuesta teórica de Hutcheon en torno a la parodia. Más que un mero

³³ Parodic "trans-contextualization" can take the form of a literal incorporation of reproductions into the new work [...] [...] or of a reworking of the formal elements. (Hutcheon 8)

³⁴ La traducción es mía.

dispositivo formal o una relación intertextual, la parodia, al entenderse como repetición con distancia crítica, implica la consideración de la intención autorial en el proceso de enunciación³⁵ en la que se enmarca la parodia, intención que deberá ser decodificada por el receptor (el lector o la audiencia), proceso que se sostiene en la capacidad que tiene este último de reconocer el(los) texto(s) parodiado(s). Es decir, la utilización de esta forma conlleva la consideración de un contexto pragmático en el cual la intencionalidad del autor (mutable en los diferentes contextos históricos) es inferida. Debido a las distintas funciones que se la ha otorgado a la parodia a lo largo de la historia, se hace imposible establecer una definición transhistórica de esta (muy a pesar de quienes reducen este dispositivo a un tratamiento que termina por ridiculizar aspectos formales o convenciones de un texto, un estilo, o un género). Para Hutcheon, la utilización de la parodia como mecanismo reflexivo en las diversas manifestaciones artísticas de fines del siglo pasado responde a una tendencia marcada y conscientemente didáctica (3), en la que el diálogo que se establece con el pasado viene a completar la significación de la obra paródica en el presente.

La incorporación de paratextos que, de alguna manera, moldean el horizonte de expectativas del lector/audiencia explicitan la intención de Ravenhill por inscribir su ciclo al interior de un canon sobre la guerra, no sólo a través de la mera mención de este corpus de obras ampliamente conocidas (aunque no necesariamente leídas o vistas), sino que también a través del diálogo que se da entre el texto parodiado referenciado en los títulos y la disonancia manifiesta en cada uno de estos fragmentos. Un público más o menos especializado podrá reconocer la distancia que toma el texto actual respecto a su referente parodiado, al mismo tiempo que podrá identificar, por ejemplo, “el cuestionamiento implícito [de las normas estéticas convencionales] también proporciona la base del fenómeno de contra-expectativas que permite la activación

³⁵ O *énonciation*, es decir, la producción y recepción contextualizada de una obra paródica (Hutcheon 24)

estructural y pragmática de la parodia en el decodificador” (Hutcheon 35). Sin embargo, el requerimiento de un amplio conocimiento por parte del receptor de los textos, códigos, o convenciones que están siendo parodiadas– en tanto que este pasa a tener un rol importante en la co-creación del texto paródico (93) – implica cierto grado de elitismo, lo que caracteriza el estatus ideológico de la parodia. Si bien Hutcheon explica que la función de la parodia debería definirse para cada caso individual, es cierto que se puede suponer que el intercambio de códigos entre los dos elementos de la enunciación (es decir, el codificador y el decodificador) puede conducir al mantenimiento de una continuidad cultural e, incluso, posibilitar un cambio (99), ya no sólo estético, pero quizás también social y/o histórico.

En *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*, la relación contrastada entre el texto parodiado mediante el paratexto y su adaptación quedan expuestas desde un primer momento al situar la obra en el contexto de un festival de teatro independiente como es el Fringe de Edimburgo y, además, por el tema tan contingente que toca. También, a nuestro parecer, Ravenhill logra superar el problema del elitismo implicado en el género de la parodia al combinar referentes que serán fácilmente reconocidos por un público más o menos especializado con otros referentes textuales que ya están bastante arraigados en la cultura local y occidental.

Por otra parte, debido a la tematización de la guerra contra el terrorismo, se puede sugerir que la totalidad del ciclo adquiere una doble dimensión. En primer lugar, las constantes referencias a la realidad analizadas en el capítulo anterior construyen el mundo ficcional que terminará por componer un panorama exagerado que ridiculiza la cotidianidad de las sociedades primermundistas que apoyaron la invasión a Medio Oriente, fenómeno que, dada la utilización de la ironía, apuntará hacia la crítica de la hegemonía global a comienzos del siglo XXI. En otras palabras, el dramaturgo hace una representación satírica de la realidad extraliteraria. En segundo lugar, la parodia en el ciclo de Ravenhill, tal y como la hemos descrito desde el planteamiento de

Linda Hutcheon, no tiene como objetivo establecerse como la superación y el cuestionamiento de las normas estéticas implicadas en los títulos que toma prestados para sus fragmentos. En cambio, el autor inglés estaría utilizando la distancia irónica de la parodia como un arma para resaltar, a través de la recuperación del pasado histórico-literario de Occidente, las contradicciones y el sinsentido de su propio presente, dando pie a que el público se enfrente a la perspectiva crítica autorial por medio del reconocimiento de la presencia de referentes literarios, dramáticos y filmicos en su ciclo. Con todo esto, es fácil afirmar que *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* es una sátira paródica de nuestra era contemporánea.

LA IRONÍA DE LA CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE: *LAS TROYANAS* DE EURÍPIDES Y *WOMEN OF TROY*

Como se señala en la introducción a este capítulo, los paratextos no son los únicos medios por los que Ravenhill refiere a la literatura y, en nuestro caso particular, a la tradición dramática de Occidente. Hay, además, elementos estructurales y temáticos de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* que nos remiten a la tradición trágica de la antigüedad grecolatina y a la estética del teatro épico desarrollada por Bertolt Brecht en la primera mitad del siglo XX, los cuales son muchos más constatables en la lectura del ciclo que en sus montajes en Edimburgo el 2007 y en Londres en 2008.

Comenzaremos, entonces, con las referencias literarias que aluden a la estructura de la tragedia griega y que han sido analizadas por Margherita Laera en su libro *Reaching Athens: Community, Democracy and Other Myths in Adaptations of Greek Tragedy*. El primer aspecto por considerar es el orden de los fragmentos al interior del ciclo, en el que se alternan piezas corales con monólogos y diálogos, emulando la estructura de la tragedia clásica que alterna episodios hablados con odas corales. Esta disposición es la que se consideró para la publicación

impresión del 2008 y es el mismo orden con el que se estrenaron los fragmentos día a día durante el Fringe Festival el año anterior, que se observa a continuación:

1. *Women of Troy* (coro)
2. *Intolerance* (monólogo)
3. *Women in Love* (diálogo)
4. *Fear and Misery* (diálogo)
5. *War and Peace* (diálogo)
6. *Yesterday an Incident Occurred* (coro)
7. *Crime and Punishment* (diálogo)
8. *Love (But I Won't Do That)* (diálogo)
9. *The Mikado* (diálogo)
10. *War of the Worlds* (coro)
11. *Armageddon* (diálogo)
12. *The Mother* (diálogo)
13. *Twilight of the Gods* (diálogo)
14. *Paradise Lost* (diálogo)
15. *The Odyssey* (coro)
16. *Birth of a Nation* (coro)³⁶

Como se puede observar, hay piezas corales al comienzo y al final del ciclo, las que nos recuerdan la división en episodios y a las odas corales de la tragedia griega. Del mismo modo,

³⁶ Hay un décimo séptimo fragmento (*Paradise Regained*) que fue incorporado posteriormente por encargo del Golden Mask Festival de Moscú y que se estrenó en Londres el 30 de septiembre del 2008 en el Royal Court Theatre. (Laera 121).

encontramos fragmentos corales entremedio del ciclo que lo dividen en tres partes, pese a que no hay un relación secuencial entre la totalidad de fragmentos. No obstante, esta estrategia revela la intencionalidad del autor por inscribir su ciclo en la tradición dramática europea, permitiendo el diálogo entre su obra y, en este caso, los referentes antiguos que componen esta genealogía histórico-literaria en torno a la guerra. Tal como se señala en el *Léxico de drama moderno y contemporáneo*, “[c]onvocar la forma coral hoy implica situar históricamente la obra: en el teatro occidental, entre las décadas de 1950 y 1980, las obras con coro sitúan siempre las piezas dentro de una tradición dramática, aunque sólo sea para establecer el balance crítico de esta” (Sarrazac 65).

La incorporación del coro en una obra teatral no es una práctica habitual en la dramaturgia contemporánea, aunque el interés por adaptar tragedias griegas suscitado por conflictos bélicos como la guerra contra el terrorismo (entre otros) ha llevado a algunos dramaturgos europeos a experimentar con este elemento formal de la tragedia³⁷. A grandes rasgos, las posibilidades que representa la inclusión de la coralidad en la escena teatral contemporánea se sustentan, primero, en lo que se ha entendido como la función política del coro en su contexto original y, segundo, en cómo la idea de colectividad desafía la noción moderna de individualidad tan central en el desarrollo de las democracias capitalistas de nuestra era. La recepción del coro como dispositivo dramático en los siglos XX y XXI, de acuerdo a Laera, se vuelve compleja no sólo porque en representaciones teatrales de tipo más realista el personaje colectivo se vuelve poco natural o verosímil³⁸, sino porque las múltiples voces al unísono que

³⁷ El estudio de Margherita Laera indaga, además, la adaptación que hace Michel Vinaver de *Las troyanas* de Eurípides, en la que “sus [partes] corales transformaron el sujeto unificado del coro Griego en un oratorio polifónico en el cual las voces impersonales se ven alienadas de sus propias palabras” (117).

³⁸ Sin embargo, esto no significa que no se haya intentado experimentar con la integración del coro en la dramaturgia, como por ejemplo lo hizo T.S. Eliot con su *The Family Reunion* (1939). También es necesario recordar el desarrollo de lo que se ha denominado como la “crisis del drama”, la cual se caracteriza, entre otras cosas, por la ruptura con el componente mimético que predominó durante mucho

componen el coro aún recuerdan, en nuestro presente, el oscuro pasado de gobiernos totalitarios europeos que utilizaron la homogeneidad del coro en producciones culturales cuyos fines eran propagandísticos. Al mismo tiempo, en un contexto global en el que el capitalismo ha terminado por resaltar aspectos como la libertad y la expresión de la individualidad, la manifestación de un personaje colectivo se nos presenta como algo fuera de lugar. De todas formas, frente a este problema, diversos dramaturgos de este siglo encuentran en el coro “ un componente ineludible de la tragedia griega por su encarnación de ideas sobre la ‘democracia’, la participación y la representación” (Laera 99)³⁹.

Si bien los textos de los fragmentos corales de Ravenhill no son representados al unísono⁴⁰, la inexistente identidad de los personajes y la acumulación de clichés en sus discursos (que ya no les son propios, sino que son un parafraseo de las ideas difundidas a través de los medios de comunicación) hacen suponer el borroneo de la subjetividad, lo que, al contrastarlas con las piezas estructuradas como diálogos, tensiona y problematiza “la oposición entre, por un lado, el deseo y la ansiedad en torno a la comunidad, y por otro, el individualismo total” (Laera 123). La adaptación del coro, dada la impersonalidad de los personajes que lo componen y el vaciamiento de significado de sus discursos, puede describirse como una “antología inquietante de la fraseología occidental transnacional” que “le dificulta a la audiencia verse a sí misma reflejada sin problemas en la figura colectiva” (Laera 132).

tiempo en la producción artística y literaria occidental. Por lo demás, las nuevas posibilidades que le otorga esta crisis al drama contemporáneo (épico según Szondi, rapsódico de acuerdo a Sarrazac) podrían contar como una solución para el problema del coro en las propuestas estéticas más recientes.

³⁹ Como ejemplos de esto podemos nombrar a dramaturgos como Raffaello Sanzio (*Tragedia Endogonidia* del 2003), Katie Mitchell (*Women of Troy* del 2007), Olivier Py (*Orestie* del 2008), además de las respectivas adaptaciones de Vinaver y Ravenhill.

⁴⁰ Las representaciones del ciclo en el Reino Unido se han basado más en el texto, por lo que el carácter de colectividad de las piezas corales sólo se sostiene en la encarnación de pluralidad por parte de los personajes sin identidad delineada y en la nula expresión de un discurso propio. En una entrevista, Ravenhill explica queda en manos de los directores o productores decidir la presentación coral de los parlamentos en este tipo de piezas (Laera 126).

En lo que sigue, nos proponemos analizar la recepción del coro trágico en la adaptación que hace Ravenhill de *Las troyanas* de Eurípides, teniendo a la vista la tensión entre individualidad y comunidad, conceptos desde los cuales se articulan las nociones de libertad y democracia que se desarrollan en el mundo ficcional de *Shoot*, así como la parodización de la tragedia de los vencidos de la guerra de Troya que se evidencia en la inversión irónica de la dicotomía civilización/barbarie.

La comprensión del carácter político del coro se vuelve fundamental a la hora de revisar *Troyanas*, en tanto que el autor instala en su obra un comentario crítico respecto a los acontecimientos bélicos de su contexto de producción por medio de la representación del mito sobre la caída de Troya. Esta tragedia fue presentada en el año 415 a.C., teniendo de trasfondo las atrocidades cometidas por el ejército ateniense en Melos el año anterior y la aprobación democrática de la expedición a Sicilia, programada para el año entrante, en pleno desarrollo de la guerra del Peloponeso. Ann Suter señala en su artículo “Lament in Euripides’ Trojan Women” que no se puede establecer claramente si ambos acontecimientos inspiraron o no la elaboración de esta tragedia⁴¹, pero dada su cercanía con los hechos y los diversos motivos presentes en *Troyanas* que dan cuenta de la devastación y las consecuencias que tiene la guerra desde la perspectiva de los vencidos, es posible admitir que tal analogía entre el contexto extraliterario y el mito troyano se hubiese generado en el espectador. De acuerdo con Suter, si tal lectura es posible, entonces resultaría convincente interpretar la tragedia como un lamento por la crueldad de los atenienses en Melos, y como una advertencia respecto a los peligros de la *hubris* a los que se podrían enfrentar en Sicilia (19). Desde esta perspectiva, además, se sugiere que el lamento,

⁴¹ Esto, de acuerdo a Suter, se debe a que hubo otras atrocidades y guerras a las que Eurípides podría estarse refiriendo en lugar del desastre en Melos el año anterior al estreno de la tragedia, aunque es altamente posible que lo ocurrido en esa ocasión venga a la mente, sin considerar el referente que haya tomado el poeta trágico (19).

en tanto género atribuido al ámbito de lo femenino, le permitía a Eurípides desplegar tal crítica por medio de la voz marginada de la mujer, en la medida que el lamento se vuelve el medio expresivo por el cual se hace escuchar la voz de las víctimas, gracias a que la ausencia de un interlocutor en escena permite suponer que, en realidad, el coro se está dirigiendo directamente al público (21). Esto pone de relieve la dimensión política del coro como el medio de expresión de aquellas voces que quedan al margen de las decisiones estratégicas de la asamblea, en tanto que la tragedia expone las consecuencias catastróficas del enfrentamiento bélico y su posterior efecto en las vidas de las víctimas de los aqueos.

CORO: Hécuba, ¿por qué lloras, qué gritas? ¿Hasta dónde llegan tus palabras? A través de estos techos he oído los lamentos que lanzas. *El terror ha atravesado el pecho de las troyanas, que, dentro de esta casa, lamentan su esclavitud.*⁴²

(Eurípides 170, 154-159)

El coro se refiere aquí a la inversión de fortuna de las mujeres troyanas, encabezadas por Hécuba, quienes han perdido su libertad para transformarse en las esclavas de los vencedores, situación que acentúa el terror provocado ya no sólo por la destrucción de Ilión o la muerte de los guerreros troyanos (hijos y esposos de estas mujeres), sino que también el terror que emana de la incertidumbre implicado en el sorteo de los griegos.

En este sentido, la tragedia de Eurípides, en tanto comentario sobre los objetivos bélicos de Atenas en el siglo V a.C., adquiere un rol crucial en la conformación del ciclo de Ravenhill que busca instalar la crítica, aunque de manera menos seria, en torno a la guerra contra el terrorismo, del mismo modo que, como ya hemos mencionado, se ha vuelto de interés para muchas otras adaptaciones en torno a la misma problemática. Cada una de estas adaptaciones ha buscado su propio mecanismo para resolver el problema que implica la representación de un coro

⁴² Énfasis nuestro

en la escena contemporánea. Ravenhill, en particular, al dejar de lado la enunciación al unísono, logra incorporar este dispositivo estructural sin afectar el carácter “realista” de su ciclo. Sin embargo, es en la construcción de los personajes de estas piezas corales que se deja entrever la ya anunciada tensión entre individualidad y comunidad, que se hace mucho más patente al compararla con los personajes de los demás fragmentos. En piezas corales como *Women of Troy*, los personajes no tienen un nombre propio. En cambio, son diferenciados por nada más que un guion que indica el turno de cada uno de los actores que, en la mayoría de estos fragmentos, se dirigen directamente al público (el cual, como ya vimos en el capítulo anterior, toma el rol de la otredad).

La otra diferencia es que, pese a que la mayoría de los personajes a lo largo del ciclo recurren a clichés para manifestar su posicionamiento respecto al terrorismo, la guerra, y su cotidianidad, los discursos de los personajes en las piezas corales quedan reducidas a prácticas lingüísticas escindidas de una subjetividad específica (Laera 128).

- ‘A good breakfast sets you up for the day’, my father always said. ‘You have a good meal at the start of the day.’ And he had bacon and black pudding and sausages and sometimes a burger and... for every day of his sixty-four years. He was a good man. I miss him so much. My partner understands. And now you – (*Plays: 3 8*).

El discurso de esta mujer perfectamente puede ser parte del guion de un comercial de algún producto para el desayuno o de algún restaurant de comida rápida. La cita que hace de su padre es, en esencia, un slogan, mientras que la enumeración de productos pueden ser parte de la carta que se ofrece en ese local. El “remate”, en términos laxos, aparece cuando este personaje afirma que su padre era un buen hombre, lo que lo transforma en un supuesto modelo a seguir por el tipo de alimentación que seguía y, en cierto modo, refleja ciertas prácticas publicitarias fundamentadas en torno a lo testimonial, como sucede en los comerciales de ventas por teléfono.

Esta situación discursiva particular de estas piezas corales, entonces, generan una disonancia que el espectador percibe por la insistencia que tienen estos personajes por delinear una subjetividad que se distancia de la comunidad, pero que no encuentra más palabras que los discursos de la masa, ya sea para hablar de su experiencia individual, como para comentar los estragos de la guerra. En un contexto en el que los discursos de las autoridades y de los medios se han encargado de poner insistente y reiteradamente sobre la mesa los conceptos de libertad y democracia, estas piezas corales se encargan de acentuar el sometimiento de los individuos a la palabra y a los discursos de la comunidad, esta última entendida tal como lo plantea Roberto Esposito:

[C]ommunity isn't an entity, nor is it a collective subject, nor a totality of subjects, but rather is the relation that makes them no longer individual subjects because it closes them off from their identity with a line, which traversing them, alters them: it is the 'with,' the 'between,' and the threshold where they meet in a point of contact that brings them into relation with others to the degree to which it separates them from themselves.

(Cit. en Laera 127)

Lo anterior es, por lo tanto, la primera de una serie de inversiones irónicas que Ravenhill aplica a sus fuentes para su adaptación en el *Shoot*. Si bien el coro es un elemento crucial en la estructura clásica de la tragedia griega que en este ciclo también está cumpliendo un rol estructural y estético, debemos recordar que su integración es, al mismo tiempo, una transcontextualización específica del texto de Eurípides que estamos analizando. En paralelo a esta, se despliegan otras diferencias irónicas que refieren a la dicotomía civilización/barbarie que se traduce en el cambio desde la representación de la perspectiva de los vencidos por los aqueos hacia la representación de la perspectiva de las víctimas del terrorismo.

La perspectiva de las mujeres troyanas en el texto de Eurípides, estructurada como un lamento, pone en relieve la tensión entre un presente doloroso y un pasado en el que figuras como Hécuba y Andrómaca ostentaban algún grado de libertad y dignidad, los cuales se circunscriben al desempeño de sus roles como madres y esposas.

HÉCUBA: [...] En primer lugar quiero desahogarme cantando mis bienes, pues así produciré mayor lástima con mis males. Era reina y casé con un rey; luego engendré hijos excelentes, no sólo por el número, sino los más sobresalientes de los frigios. Ninguna mujer troyana, griega o bárbara, podrá jactarse de haber parido tales. Mas los vi caer bajo la lanza helena y mesé mis cabellos ante sus tumbas [...] Y lo último, la cornisa de mis lamentables males: yo que soy una anciana voy a llegar a la Hélade como esclava.

(Eurípides 181, 473-491).

El discurso de Hécuba busca promover un sentimiento de piedad o, mejor dicho, de lástima en el espectador y para ello proporciona la enumeración de aspectos de su vida como reina, esposa y madre en los que se manifiesta la inversión de su fortuna. Han muerto referentes masculinos alrededor de los cuales Hécuba y las demás mujeres de la tragedia logran identificarse y señalar el rol de lo femenino, al mismo tiempo que la guerra tiene como consecuencia la esclavitud de las troyanas. En la adaptación de Ravenhill no contamos con una Hécuba que le proporcione cierta unidad al fragmento (en realidad no la necesita por su brevedad), pero sí nos encontramos con tres mujeres, probablemente de clase media alta, cuyos discursos manifiestan el miedo frente a la amenaza del terrorismo. La diferencia es que ahora sus preocupaciones van más allá del honor y la virtud.

- I remember when I *heard* about the bombings, about the wave of destruction, I was... I was... *juicing*. Thomas was in the shower, Zachary was watching a DVD. And suddenly

flames were engulfing our world. *Members of my civilisation were burning and screaming and dying in pain.* I felt what they felt. It was awful and I just sat there and I thought I just honestly thought I sat there and I thought: why would anyone do this to the good people?⁴³

(Plays: 3 10)

Así como la destrucción de Troya, el terrorismo es un fenómeno que se despliega como una suerte de trasfondo al desarrollo de actividades cotidianas. Mientras que Hécuba se nos presenta postrada y con la cabeza rapada al comienzo de la tragedia ateniense, estas mujeres permanecen de pie en una plataforma, narrando las diversas situaciones en las que ellas se encontraban cuando se enteraron de los atentados. La figura de la mujer que es víctima directa de la derrota ahora se transforma en la figura de una persona común y corriente que permanece al margen de la destrucción, a la cual sólo puede acceder por medio de la televisión y otros medios de comunicación. La voz de la cita anterior se preparaba un jugo cuando escucha por primera vez sobre los bombardeos (y no las explosiones mismas), mientras su esposo toma una ducha para irse al trabajo y su hijo ve caricaturas antes de ir al colegio. Todas estas situaciones, al parecer, no son interrumpidas por las olas de destrucción a las que el personaje alude, y contrastan con la imagen de la civilización siendo consumida por las llamas entre los gritos de los miembros que la conforman.

La confrontación entre los terroristas y las víctimas ya no cuenta con un origen mítico como sí la tiene el enfrentamiento entre aqueos y troyanos. Mientras que para los antiguos la lucha armada constituye un mecanismo para la reafirmación del honor, la obtención de excelencia, o como demostración de virtud, en el texto de Ravenhill toda la complejidad del contexto geopolítico del siglo XXI queda reducida, como ya sabemos, a un pugna entre el bien y

⁴³ Énfasis nuestro

el mal, el último encarnado por el terrorismo “bárbaro” que interrumpe el funcionamiento “bondadoso” de la civilización. Esta situación determina el dispositivo que invierte la situación trágica de las mujeres en la obra de Eurípides, convirtiéndola en una situación incómoda en la que el espectador, quien no debería verse identificado por estas figuras en *Women of Troy*, no sabe si lamentar el dolor de estas víctimas (por la evocación que hacen a uno de los momentos más trágicos de la historia contemporánea transmitido por televisión en vivo) o si reírse de la ligereza ridícula con la que enfrentan su realidad.

Finalmente, desde de la posición de desventaja y margen en la que se nos presentan las mujeres de Troya en Eurípides, es posible identificar una transición desde la venganza (Casandra), la resignación (Andrómaca) y una suerte de reparación (Taltibio) en la tragedia clásica, en Ravenhill encontramos que, desde la posición hegemónica en la que se encuentra las mujeres respecto a los terroristas, la adaptación transita desde el miedo, pasando por la negación, hasta que finalmente llega a la resistencia. *Las troyanas* culmina con Hécuba y el coro despidiéndose de lo que fue su hogar, en algo que podríamos llamar la sepultura de una cultura bajo las llamas aqueas. *Women of Troy* también finaliza con la destrucción de parte de la civilización occidental, pero, al disiparse el humo del atentado terrorista, aparece la figura vengadora de un soldado mitad humano, mitad ángel.

SOLDIER. I have been sleeping. But now I awake. For centuries I roamed the planet and created this world. But then I saw what I had made and slept. My job was done. But I was wrong. My job was not done. [...] I promise you that gun and tank and this flaming sword will roam the globe until everywhere is filled with the goodness of the good people.

(Plays: 3 17)

La aparición final de esta figura tiene tres consecuencias muy relevantes para este trabajo de Ravenhill: por una parte, el discurso del soldado presenta la idea de que la guerra ha sido un elemento central en la configuración del mundo actual. No queda claro si el descanso del soldado simboliza un periodo prolongado de paz, pero si eso es lo que se trata de implicar aquí, queda claro que tiene un sentido irónico si se toma en cuenta que en el siglo pasado tomaron lugar las guerras más sangrientas en la historia de la humanidad. Por otra parte, a nuestro parecer, este discurso sugiere algo similar a lo que las narraciones del coro en *Las troyanas* podrían estar indicando con su recuento de las atrocidades acontecidas en la Ilión a lo largo de su historia. En línea con el punto anterior, la destrucción es algo que siempre va acompañado al desarrollo de las sociedades, incluso desde una perspectiva mítica. Finalmente, el hecho de que este discurso cierre el primer fragmento de *Shoot* nos orienta (junto a otros elementos) hacia una concepción de esta adaptación como un prólogo para la totalidad del ciclo.

CUADRO Y MONTAJE: REFERENCIAS BRECHTIANAS EN *SHOOT/ GET TREASURE/ REPEAT*

Continuaremos ahora con lo que respecta a las referencias literarias estructurales en *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* tomadas desde la propuesta dramática y estética de Bertolt Brecht. Para ello es necesario considerar dos aspectos claves con miras a dilucidar la presencia brechtiana en el ciclo de Ravenhill. El primero es constatable en la referencia directa que establece el dramaturgo inglés en el fragmento *Fear and Misery*, cuyo título nos conduce directamente a *Terror y Miserias del Tercer Reich*, obra en la que Brecht nos presenta un panorama sobre el avance de la violencia fascista y su efecto en la cotidianidad. A primera vista, la relación textual que se da entre este fragmento y su referente es un poco oscura, en tanto que la adaptación de Ravenhill toma como fuente la décima escena de *Terror y Miserias*, en la que podemos observar el aumento de la paranoia de un padre ante la posible delación por parte de su

hijo pequeño, miembro de las juventudes hitlerianas que, en realidad, sólo ha salido a comprar un chocolate. En el texto de Ravenhill, el niño es mucho más pequeño y la situación dramática gira en torno a la conversación entre sus padres durante la cena. El motivo de la delación ha sido reemplazado por una acusación tímida de violación por parte de la mujer hacia su marido, la cual se fundamenta en su percepción de la mirada agresiva y aterradora de su esposo durante una relación sexual en la que concibieron a su hijo. Este último va alterándose gradualmente ante tal declaración, pues teme tener que aceptar que su hijo sea producto de una violación, al mismo tiempo que busca convencer a su esposa de que lo único que busca en la vida es, por el contrario, garantizar la seguridad de toda su familia. Conforme avanza el fragmento, descubrimos que el sentimiento de vulnerabilidad del protagonista tiene su fundamento en el rechazo a las minorías (homosexuales, pobres, gitanos, etc.), delincuentes y terroristas. Esta perspectiva del personaje es una forma de conectar el contexto histórico del cual surge *Terror y Miserias* con el contexto de producción de *Shoot*, puesto que en este personaje pervive la idea de supremacía racial de los Nazis, pero que ahora se nos presenta con diferencia: si antes y durante la Segunda Guerra Mundial, los judíos, homosexuales, negros y gitanos fueron llevados a campos de concentración para realizar trabajos forzados e, incluso, para ser exterminados, ahora son los miembros de la hegemonía quienes deciden recluirse en sus comunidades cerradas, excluyendo a la alteridad, satisfaciendo así su necesidad de seguridad. No obstante, este sentimiento de seguridad, desde la perspectiva de Ravenhill, no es más que ilusorio y esto queda en evidencia en la presentación de la violencia al interior del mundo representado o de los individuos que habitan ese mundo. Este fragmento es uno de los que mejor representa una de las contradicciones centrales del ciclo y que se da en la relación de los personajes con el miedo y la violencia. El miedo hacia la alteridad o a la violencia que ocurre fuera de su esfera cotidiana (su casa, su barrio, su ciudad, su nación) motiva la búsqueda de seguridad por la que terminan encerrándose en un esfuerzo por protegerse

de ese otro que le parece amenazante. Al mismo tiempo, podemos observar cómo esta misma violencia que los individuos pretenden relegar a su exterior y/o a los otros prevalece en estos espacio cada vez más cerrados, más íntimos, como se ve en la sospecha de violación sobre la que discuten los personajes en el fragmento de Ravenhill, o como se ve en el terror frente a la delación en la obra brechtiana.

De este primer aspecto, en el cual Ravenhill ironiza la percepción del terror en el presente a través de la referencia al texto de Brecht, podemos sugerir el desprendimiento del segundo aspecto, el cual tiene una dimensión estructural trascendental para la conformación de *Shoot*. Este elemento guarda relación con la presentación no secuenciada (motivada por el desarrollo lineal de una fábula) de los distintos fragmentos, la cual se justifica por la intención del autor de presentarnos un panorama detallado de los efectos de la guerra contra el terrorismo en distintas esferas de la vida cotidiana y en las relaciones interpersonales, en específico en aquellas situaciones en las que los sujetos se enfrentan a la otredad. Se establecería, de este modo, un diálogo entre Brecht y Ravenhill como consecuencia de la actualización de la dramaturgia brechtiana en el contexto contemporáneo. La relación a nivel formal que se puede establecer entre estas dramaturgias atrae la discusión de dos elementos clave para el análisis de esta: por un lado, la noción de cuadro en cuya esencia encontramos el carácter de relativa autonomía que se le confiere a este, y por otro lado, la estructuración a modo de montaje como modelo de un drama no aristotélico que se opone al desarrollo lineal de una fábula.

El cuadro, como podemos encontrar en el *Léxico de drama moderno y contemporáneo*, se define como :

[...] una composición de signos gestuales que se constituye en un islote de sentido: correspondiendo a una pausa en el avance apresurado de la acción dramática [...] [...]

La dramaturgia del cuadro impugna pues la primacía de la acción lógica y permite pasar

a una nueva economía de la fábula, fundada en una sucesión de momentos sin otra justificación que ellos mismos, como telas de pintura, y dentro de los cuales el sentido se organiza de un modo paradigmático.

(Sarrazac 68)

El cuadro, en tanto acumulación de gestos que desplaza a la acción, llama la atención del espectador distanciándolo del “presente absoluto de la forma dramática” (Sarrazac 69). El gesto⁴⁴, soporte clave del concepto de cuadro, es una pieza fundamental en los planteamientos teóricos brechtianos sobre el teatro épico y el efecto de distanciamiento que busca suscitar la aproximación crítica, objetiva y científica de los procesos sociales por parte del espectador. Es, por lo tanto “un principio de discontinuidad” que desarticula al personaje en una serie de *gestus*, “actitudes fundamentales que corresponden cada una a una situación particular y a veces se suceden abruptamente” (Sarrazac 109). Además, el gesto dirige la atención del público no sólo a lo que se está representando, sino al modo en que se despliega la representación, aportando a la reflexividad de una obra dramática. Al igual que el cuadro, el gesto apunta a sí mismo y a lo que lo origina, y su significación, en este sentido, se completa en una suerte de retrospectión, dirección que orienta, asimismo, la significación del cuadro: “A través de la puesta en evidencia del gesto, el cuadro deja ver un pasado cumplido y ejemplar” (69). La mirada retrospectiva del cuadro ubica al espectador a una distancia necesaria para que este pueda examinar el proceso dramático, induciendo “a un involucramiento emocional meditativo o crítico” (69).

Uno de los principales problemas en el desarrollo de esta investigación ha sido la denominación teórica más adecuada para referirnos a los fragmentos que componen el ciclo. En una primera instancia, la noción de cuadro supuso ser una solución, básicamente, por el grado de

⁴⁴ “[Un] conjunto de gestos, de juegos de fisionomía y (lo más común) declaraciones hechas por una o por varias personas al dirigirse a otra o a otras” (Brecht cit. en Sarrazac 108).

autonomía y estructuración paradigmática que lo caracteriza. Cada fragmento entonces correspondería, en cierto modo, a una pequeña fotografía o parte de ella que compondría una imagen mayor y más completa, con cada una de las situaciones dramáticas desarrolladas en *Shoot* ocurriendo de manera simultánea dentro de la temporalidad de la ficción (no en su representación). Si este fuera el caso, entonces el componente gestual de cada “cuadro” tendría que cumplir con las condiciones que hemos descrito anteriormente: desplazar la preponderancia de la acción en favor del gesto, encontrar su significación en la retrospección, suscitar el distanciamiento del espectador, así como también, permitir la entrada de un yo épico/rapsoda y fijar la mirada del espectador en una focalización específica. Para empezar, habría que determinar el conjunto de signos gestuales que operan a lo largo del ciclo, siendo el principal la resonancia de los motivos o ideogramas analizados en el capítulo anterior. La transformación en clichés desprovistos de cualquier significación o el discurso envasado proferido una y otra vez por los personajes como si se tratara de slogans publicitarios, hacen que cualquier enunciación de las palabras “democracia”, “libertad”, “verdad”, “historia”, “café”, “croissants”, etc., pasen a convertirse en gestos textuales o lingüísticos que, en su encadenación y resonancia, cobran sentido en la medida que el espectador logre relacionarlas con los anteriores fragmentos del ciclo⁴⁵. Al dejar que la resonancia del ciclo entero dependa de los signos gestuales que se despliegan a lo largo de esto, sugiere que el gesto ya no es visto por Ravenhill como aspecto constitutivo de un personaje o una especie de reacción a los acontecimientos que lo afectan, sino que ahora es extrapolable a todo un conjunto de personajes, con o sin nombre (como sucede en los coros del ciclo). Si nos limitamos sólo a los gestos con dimensión lingüística/discursiva, es

⁴⁵ Como puede ser que esto no ocurra en la resonancia de un fragmento en otro, en el caso de que el espectador solo haya asistido a una de las 16 obras que componen el ciclo. De todas formas, ocurriría de todas maneras en la seriación que se lleva a cabo en torno a los mismos motivos dentro de cada fragmento, lo que confirmaría el valor gestual que se le puede asignar a dichos dispositivos lingüísticos.

posible sugerir que la focalización está puesta justamente en la contradicción de los discursos que operan en la realidad extraliteraria y, más específicamente, en su materia prima, la palabra, y su relación con los individuos en un contexto en el que estos ya no son dueños de los discursos.

Un segundo ejemplo de gesto se encuentra en las referencias a la literatura presentada en los títulos, junto con la relación disonante y paródica entre estos y el texto que se desarrolla en cada fragmento. De esta manera el título estaría indicando la posibilidad de una representación que adapte, actualice o resignifique seriamente el texto aludido, lo cual es impedido por el conjunto de inversiones irónicas y repeticiones con diferencia que impregnan la adaptación de Ravenhill. Esto apunta tanto al distanciamiento crítico, como a la significación retrospectiva, ya que el presente de la representación teatral remite a un texto del pasado sobre una problemática que ha estado siempre presente en la historia de la humanidad. La focalización se pone en lo que se podría caracterizar como la denuncia de una falta de perspectiva histórica en torno a la guerra, frente a la cual Ravenhill propone al drama y al teatro como posible solución, no sólo a través de la referencia a otras expresiones literarias y dramáticas sobre el flagelo, sino que también por medio de la evaluación del presente que contrasta con el pasado al que se alude.

La composición del ciclo en torno a piezas independientes nos lleva a otro concepto para poder describirla y es el que hemos utilizado laxamente hasta ahora. El fragmento, al igual que el cuadro, se opone a la noción de un drama absoluto. Sin embargo, mientras que el cuadro busca atraer la mirada hacia un punto de vista dado, el fragmento “induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista, la heterogeneidad” (Sarrazac 102). Las dramaturgias fragmentarias dependen del montaje y de la coherencia con la que se vinculan unos con otros, situación que permite establecer una división entre las escrituras “que cortan, dividen o ‘quiebran piedras’” (103) y aquellas “que, participando del mismo proyecto, trabajan en el mismo movimiento fabricando vínculos” (103). En relación a este último grupo, vale identificar a los y

las dramaturgos contemporáneos con la figura del rapsoda, quien “cose o ajusta cantos” (191). En el caso de *Shoot*, la relación temática, junto con los distintos motivos e ideogramas que se repiten de un fragmento a otro, aporta a la conformación homogénea⁴⁶ y coherente del ciclo, pues estos dispositivos suponen implícitamente la subordinación de cada pieza en la composición de una imagen panorámica mayor que completa su sentido, pese a que también existe la posibilidad de escrituras fragmentarias heterogéneas que sirven más a la descomposición.⁴⁷ Si consideramos el ciclo de Ravenhill a la luz de este tipo de caso, debido a la gran cantidad de materiales textuales literarios y extraliterarios que coexisten en él, es posible admitir que la estructuración del texto en torno a fragmentos responde a una poética de la descomposición y la recomposición. La primera en tanto descompone sus referentes literarios por medio de la usurpación de sus títulos, al mismo tiempo que cuestiona la significación de valores emblemas de la sociedad occidental contemporánea transformándolas en ideas sin contenido. Recomposición, porque, como veremos más adelante, sobrepone trozos de discursos ideologizados con referentes literarios en la construcción de personajes que remiten a un motivo dramático, entre otras cosas. El juego en el que Ravenhill descompone la multiplicidad de referentes y discursos (políticos, sociales, económicos, religiosos) para, finalmente, recomponerlos en clave irónica en sus fragmentos, permite la diversificación de puntos de vista en torno a la guerra, incluso si todos son diferentes ángulos de la misma óptica del autor.

En resumen, las dieciséis obras que componen el ciclo *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* pueden ser consideradas cuadros y fragmentos al mismo tiempo, cada una con sus implicancias

⁴⁶ “Los fragmentos son entonces homogéneos o totalmente heterogéneos. Son homogéneos en la escritura, por los temas de los que hablan o a los que se refieren. En ese caso provienen de un mismo tejido. La fragmentación tiene que ver con un sector limitado; el referente común garantiza una lógica de conjunto.” (Sarrazac 106)

⁴⁷ “Son heterogéneos por la diversidad de referentes, de preocupaciones, de temas y ese caso obedecen, como sugiere Heiner Müller, a un principio de descomposición. La heterogeneidad deviene entonces el principio artístico capital.” (Sarrazac 106)

respectivas. Sin embargo, así como el cuadro pone el acento en el gesto, la escritura fragmentaria resaltará la importancia de la estructura dramática como montaje, noción que habíamos dejado pendiente.

Del mismo modo en que el cuadro y el fragmento participan de la crisis del drama, el montaje (junto al *collage*⁴⁸) desafía los preceptos tradicionales en torno al drama al desarticular la idea de “progresión lineal que se desarrollaría paso a paso con la pieza teatral” (Sarrazac 142). El término proviene del desarrollo teórico y estético del cine, partiendo con Eisenstein, quien buscaría la forma de integrar esta técnica al teatro (143).

Con su “Montaje de atracciones” (1923), Eisenstein espera liberarlo del yugo de la “figuratividad basada en la ilusión” para fundar un “teatro utilitario”, encargado de educar al espectador. El teatro es concebido como un ensamblaje de “unidades moleculares”, de “elementos autónomos y primeros” que él llama “atracciones” y de las que precisa que no están jerarquizadas.

(Sarrazac 143)

El montaje, cuyo principio es la ruptura, será la técnica que organizará la disposición de cuadros y fragmentos al interior de una obra, separándola de lo dramático, para sobresaltar, como lo hace Brecht, el componente épico de la escritura teatral. “El montaje para Brecht es una apuesta política e ideológica” (Sarrazac 144), en la medida en que la ausencia de una linealidad homogénea, que ahora es reemplazada por la ruptura y la discontinuidad temporal, posibilita la disrupción de la experiencia teatral, distanciando al espectador y proporcionándole el espacio

⁴⁸ Pese a que ambos conceptos se han usado indistintamente, el montaje, aludiendo al lenguaje cinematográfico, encierra en sí mismo la idea de una discontinuidad temporal. Por su parte, el collage nos remite a las artes plásticas y supone “la yuxtaposición espacial de materiales diversos”(Sarrazac 142), aunque también se pueda hablar de “collage literario” (145) al aplicar este concepto a la escritura. Tal como se nos explica en el *Léxico de drama moderno y contemporáneo*, el collage pasa a ser montaje tras su reiteración en una sucesión de elementos autónomos, como lo es un cuadro o un fragmento.

para una aproximación crítica del conflicto, ya no individual, sino que social e histórica. Tanto el montaje como el collage “constituyen a la vez una técnica, una práctica artística y un compromiso ideológico” (144), siendo esta última dimensión la más relevante para nuestra investigación, ya que, al involucrar los procesos de montar y desmontar (paralelos a componer y descomponer), “extraen ciertos elementos de su contexto, los desvían de su sentido original para reorganizarlos y presentar lo Nuevo” (145). Por ejemplo, en este sentido, el montaje brechtiano con sus cuadros, cantos, títulos, gestos y cualquier otro dispositivo que apunte al efecto de distanciamiento, cumple una labor ideológica que le permitía al dramaturgo alemán transformar la experiencia teatral en una experiencia didáctica que le proporcione al espectador una actitud crítica⁴⁹ la cual de paso al cambio social.

No obstante, dada la naturaleza de la puesta en escena de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*, la técnica del montaje se vuelve un poco problemática, ya que sus fragmentos no han sido representados uno tras otros en el mismo lugar (ni siquiera en el mismo día). En su debut en Edimburgo, los fragmentos se fueron estrenando a diario conforme se celebraba el Fringe Festival, con la salvedad de que sus representaciones se llevaron a cabo durante la mañana de cada día. En Londres, al año siguiente, ya con su título definitivo, *Shoot* necesitó de varias compañías teatrales y de diferentes teatros para su puesta en escena. Esto agregaba la complejidad de que quienes quisieran ver la totalidad del ciclo debían desplazarse por la ciudad durante el tiempo en que los fragmentos estuvieran en cartelera. En algunos casos dos teatros montaban dos de los fragmentos simultáneamente pero con distinto orden. Frente a esto, queda en manos del espectador asistir o no la representación de las dieciséis piezas en lo que

⁴⁹ Ante la pregunta sobre la actitud productiva del teatro respecto a la naturaleza y la sociedad, Bertolt Brecht responde: “Será una actitud crítica. Con respecto a un río esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar la sociedad” (*Breviario* 26).

Margherita Laera ha denominado una búsqueda del tesoro que fomenta la participación del público (122). Si la constatación del montaje ya no está en la posibilidad de continuidad de la representación, entonces debe buscarse en la seriación de materiales gestuales, ideogramas, motivos, referentes literarios, dramáticos y cinematográficos, incluso en la incorporación del coro. Para quien sólo viera uno de los fragmentos, por ejemplo, *The War of the Worlds*, sólo le hubiera parecido un cuadro, un islote de sentido, con un montón de reiteraciones. El que hubiera visto esa obra y, además, *Birth of a Nation* (otra pieza coral) habría reconocido los elementos temáticos y estructurales, la descomposición y posterior composición que completan el montaje del ciclo, los cuales quedan cada vez más claro conforme se van “recolectando” más y más fragmentos. En este sentido, Ravenhill proyecta el sentido de cada fragmento independiente en la posibilidad de que su sentido y significación se complete en la experiencia de ver los otros fragmentos por parte del espectador, el cual ya no lo hace desde su butaca, sino que es animado a salir del teatro, a desplazarse por la ciudad (que ahora se transforma en un gran escenario de juego, siguiendo la relación entre el ciclo y los videojuegos de guerra que establece el autor en el título), a conversar con otros espectadores e intercambiar sus experiencias, visiones, opiniones sobre los demás fragmentos.

FIGURAS MATERNALES EN *LA MADRE Y MADRE CORAJE* DE BERTOLT BRECHT Y SU RESIGNIFICACIÓN EN *SHOOT/GET TREASURE/ REPEAT*.

En el capítulo anterior, a lo largo del apartado en el que analizamos los motivos vinculados al margen, la pobreza y la enfermedad, vimos que uno de los motivos recurrentes apunta a la figura de la madre, cuya presencia en el ciclo va tomando diversas dimensiones. Por un lado, la madre aparece como una figura ausente - dado su fallecimiento fuera del marco

ficcional de las obras- a la que se menciona como parte de la experiencia de ciertos personajes frente al trauma. Por otra parte, cuando este motivo es encarnado en un personaje, generalmente aparece relacionado con figuras masculinas fallecidas ya sea en la batalla o por daño colateral, así como también se nos presenta como un personaje temeroso de la amenaza terrorista. Si bien es cierto que en la mayoría del ciclo los personajes femeninos cumplen un rol de madre, la obra titulada *The Mother* es la que más resalta esta figura, y es en esta en la que Ravenhill profundiza en el dolor causado por la guerra en la esfera cotidiana. La figura de la madre se vuelve central para nuestro análisis del ciclo, ya que esta simboliza ese espacio doméstico históricamente vinculado a lo femenino, al mismo tiempo que, como vimos en el análisis de *Las troyanas*, son las voces femeninas las que han servido como medio expresivo de las consecuencias de la guerra en el plano afectivo a través del lamento, el luto, la pérdida de la razón, etc., en diversas manifestaciones artísticas y culturales en la tradición occidental.⁵⁰

Analizar esta figura en torno a las referencias a la dramaturgia de Bertolt Brecht enriquece la significación de este motivo en el ciclo de Ravenhill, puesto que este elemento nos direcciona a dos referentes literarios y dramáticos vinculados a la guerra. Por el título del fragmento anteriormente mencionado (*The Mother*), llegamos no sólo a Máximo Gorki con su novela titulada *La madre*, sino que también a su adaptación teatral escrita por Brecht. Sin embargo, de manera menos explícita, pero que nos parece bastante lógica si consideramos la reflexión de Ravenhill en torno a la guerra como un conflicto de intereses económicos y a la presencia masiva (casi inescapable) del consumismo como expresión del capitalismo tardío, así como la influencia brechtiana en la estructura del ciclo, podemos suponer que la elaboración de

⁵⁰ Tomemos como ejemplo a Electra, Hécuba, Ofelia, o incluso a la Virgen María (como en *La Pietà*, por dar un ejemplo) que han servido de base para la construcción de un imaginario femenino en torno a la experiencia luctuosa o a la pérdida de los referentes masculinos en relación a los cuales se definen (o resignifican) sus roles de madre, esposa e hija.

la figura de la madre en un contexto bélico nos conduce a *Madre Coraje y sus hijos*, texto que se nos presenta como otro de los referentes literarios que el autor británico desmonta para la composición de *Shoot*⁵¹. *La madre*, obra estrenada por motivo de la conmemoración del fallecimiento de Rosa Luxemburgo y dedicada “a los obreros alemanes que pelean por la causa proletaria, y en especial a las mujeres que luchan” (*Escritos sobre teatro* 106), trata sobre la lucha de Pavel Vlasova y sus compañeros revolucionarios por las injustas condiciones laborales en las que él y los demás obreros rusos se ven obligados a trabajar. La señora Vlasova, su madre, en un comienzo se opone a que su hijo participe en esas actividades clandestinas, pese a que ella es consciente de la difícil situación económica por la que atraviesan. La obra parte con la descripción del contexto en el que estos personajes se mueven, descripción que se despliega en el discurso inicial de Pelagueia Vlasova sobre las dificultades de poder servirle una buena sopa a su hijo.

PELAGUEIA VLASOVA: Casi me da vergüenza servir esta sopa a mi hijo. Pero no puedo echarle ni media cucharada de grasa. La semana pasada le rebajaron un kopek por cada hora de trabajo. Y por más que me esfuerce, no puedo recuperarlo. Bien sé que necesita una comida más sustanciosa. Trabaja muchas horas y su trabajo es duro. Es terrible que no pueda darle una sopa mejor a mi único hijo; es joven y está creciendo todavía. Es tan

⁵¹ Podemos incorporar a Hécuba como un antecedente de la elaboración que hace Ravenhill de la madre en su ciclo, una especie de antepasado trágico y clásico, que además del horror de la destrucción de Ilión y la muerte de su esposo e hijos, debe enfrentar la vergüenza de perder su posición como reina y convertirse en esclava de sus enemigos como consecuencia de la guerra. En el ciclo vemos mujeres que, por su pobreza, se han visto sometidas a la explotación laboral y sexual, o al consumo de drogas, instancias por las que, se infiere, estas mujeres representarían la perpetuación de la esclavitud y del dolor de Hécuba ramificándose en sus descendientes. Esta figura no sólo nos permite trazar una genealogía de mujeres víctimas de la guerra, sino que también posibilita su interpretación como una inversión de la caída del Hombre, aspecto que sería interesante abordar desde una perspectiva de género que considere las diversas representaciones del discurso religioso y el motivo del ángel caído desplegadas en diversos momentos de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*.

distinto a lo que era su padre. Siempre está leyendo libros y nunca le parece buena la comida. Ahora, cuando vea esta sopa tan magra, se pondrá más descontento todavía.

(*La Madre* 11)

A través de la señora Vlasova aprendemos sobre la reducción salarial por hora trabajada que los dueños de la fábrica han aplicado a la paga de Pavel y sus compañeros obreros. Esto complica la situación en su hogar pues la comida comienza a escasear, al mismo tiempo que la madre de Pavel debe decidir muy concienzudamente en qué gastar el poco dinero con el que cuentan. El sentimiento de vergüenza con la que la señora Vlasova abre su discurso oculta un trasfondo de impotencia por no poder alimentar de mejor manera a su hijo, el único sustento del hogar. Pelagueia revela más adelante su preocupación por dejar de ser una ayuda para Pavel y transformarse en una carga, trazando así los lineamientos que definen su rol como mujer (madre y viuda) en la sociedad rusa prerrevolucionaria representada en esta pieza teatral. Sin embargo, para Brecht esta no es una realidad propia de la nación rusa en la que se desarrolla la trama de Gorki, sino que es extrapolable a otros contextos, como nos lo indica el título del cuadro (“La Vlasova de todos los países”)⁵². El motivo de la sopa que inaugura la pieza, por su parte, es la piedra angular desde la cual se articula la gran consigna a desarrollar en las escenas posteriores: “la lucha por la sopa no puede ser resuelta en la cocina. Hacen falta grandes esfuerzos políticos para que el obrero obtenga su comida, su vestimenta y su techo” (*Escritos sobre teatro* 102). El descontento de Pavel, al que tanto le teme su madre, no tiene que ver con la incapacidad de esta última por proporcionarle alimentos buenos, sino que es en la sopa donde se condensa la

⁵² En sus notas para esta obra, Brecht explica que, con el fin de estimular “la actividad mental de los espectadores”, la escenografía y el vestuario en el estreno en Berlín (1932) fueron de una sencillez considerable lo que tendría como efecto, por un lado, la supresión de la ilusión y, por otro, la posibilidad de universalizar los acontecimientos desplegados en la trama hacia otros contextos. “Cada escena era una suerte de parábola. Lo que se mostraba podía suceder en muchos países, en todos aquellos en se daban las circunstancias y los movimientos descritos en la obra.” (*Escritos sobre teatro* 102).

desilusión por todas las injusticias sociales y económicas a las que él y la clase obrera deben someterse.

Si recordamos lo planteado en el capítulo anterior en torno a los motivos sobre la alimentación en el ciclo de Ravenhill, notaremos el fuerte contraste al comparar ambas obras. Mientras que en *La madre* encontramos a una mujer dispuesta a dejar de comer para poder alimentar a su hijo dada la escases de recursos a la que se enfrentan o que participa en las movilizaciones con su hijo luego de entender la importancia de su causa, en *Shoot* vemos que la alimentación toma un lugar central en la definición identitaria de los personajes, así como también alimentos tales como el café y los panecillos pasan a ser un emblema representativo de la civilización y sus valores liberales. Este punto de contraste tiene que ver con la focalización que cada dramaturgo incorpora a su texto, la cual se desplaza desde la observación de clase obrera y su lucha en Brecht, hacia el cuestionamiento en torno a los estilos de vida de la clase media aspiracional (incluso alta) en Ravenhill, diferencia que además apunta al tipo de público al que cada autor se dirige⁵³. Asimismo, el trabajo de Brecht busca educar al público sobre las diversas formas de lucha para enfrentar la opresión y generar una transformación en la sociedad, mientras que Ravenhill pone énfasis en la falta de participación política activa de sus personajes, proporcionándonos un comentario social sobre la actividad pública y política de sus espectadores frente a la guerra en un contexto en el que no es posible comprometerse completamente con las grandes causas o ideales.

Por su parte, la presencia de *Madre Coraje* como referente literario, si bien permanece oculta, proporcionaría el material para la representación de la relación de los sujetos individuales

⁵³ “La representación de *La Madre* fue auspiciada por grandes organizaciones proletarias. Estaba destinada a enseñar a sus espectadores ciertas formas de lucha política. Se dirigía especialmente a las mujeres. Cerca de quince mil esposas de trabajadores de Berlín asistieron a la representación de la obra, que expone los métodos de la lucha revolucionara en la ilegalidad.” (*Escritos sobre teatro* 102)

con la guerra en ámbitos afectivos, sociales y, por sobre todo, económicos que se despliega en algunos fragmentos de *Shoot*. La obra brechtiana ilumina dos dimensiones en la crítica que Ravenhill busca promover en su comentario sobre su contexto histórico y la guerra: en primer lugar, la estrecha relación que se da entre la guerra y la necesidad de recursos materiales a explotar con fines económicos y, segundo, el efecto del alistamiento y posterior muerte en batalla de hijos y esposos en sus círculos afectivos más cerrados, aspecto que atrae la imagen de Vlasova, quien pasa de luchar por su hijo a manifestarse por todos los trabajadores, estableciendo de ese modo un contraste entre ambas figuras de la maternidad.

Brecht señala en una de sus notas sobre *Madre Coraje y sus hijos* que una representación de esta obra debe mostrar “[que] en la guerra, no es la gente pequeña la que hace los grandes negocios. Que en la guerra – que es una prosecución de los negocios con otros medios – las virtudes humanas se convierten en fuerzas mortales, que se vuelven contra quienes las poseen. Que no hay sacrificio excesivo para combatir la guerra” (*Escritos sobre teatro* 22). De esta cita se desprenden los dos ejes que mencionamos anteriormente. Anna Fierling representaría, a simple vista, a la “gente pequeña” que hace grandes negocios o, en este caso particular, se sirve del contexto bélico para poder subsistir. Se plantea, por lo tanto, la guerra como oportunidad de subsistencia y emprendimiento, en directa oposición a la devastación y muertes colaterales que esta implica. Dicha oportunidad implica, además, una resistencia ambigua a la paz, a la que la Sra. Fierling le teme porque ve en ella el fin de su negocio (cuadro 8), al mismo tiempo que identifica en ella el cese de las consecuencias de la guerra de los poderosos en la vida de la gente común, como se puede ver en la siguiente cita:

MADRE CORAJE: ¿Quién ha sido derrotado? Las victorias y derrotas de los peces gordos de arriba y las de los de abajo no siempre coinciden, en absoluto. Hay casos incluso en

que, para los de abajo, la derrota se ha traducido en un beneficio. [...] En general, se puede decir que a nosotros, la gente corriente, la victoria y la derrota nos salen caras. Lo mejor para nosotros es que la política no se agite mucho.

(*Madre Coraje* 163)

El discurso de Anna revela una consciencia de clase que distingue entre quienes ostentan el poder y aquellos que se ven afectados por las decisiones políticas del primer grupo, y así como en muchas otras intervenciones, este personaje logra dibujar una percepción del mundo, del poder y de la guerra que apunta hacia una crítica que alcanza a encontrar una salida al final del cuadro 6 cuando dice “maldita sea la guerra” (conclusión a la que llega al darse cuenta de los costos familiares que le ha significado el conflicto) pero que no logra generar un cambio en esta madre.⁵⁴ En *Shoot*, en cambio, sólo encontramos esa consciencia en los personajes de clases bajas, de las cuales vienen varios de los soldados y algunas de las madres, así como de la alteridad encarnada por los personajes orientales, como ya se discutió en el segundo apartado del capítulo anterior. Para las clases medias más acomodadas es la amenaza del terrorismo, y no la guerra, la que facilitaría la conformación de un espacio de negociación en el cual Occidente ofrece democracia y libertad a las naciones de los terroristas a cambio de la explotación de sus recursos naturales. Es decir, ante la posibilidad de la alteración de la supuesta paz por medio de los atentados terroristas, la negociación política y económica se presta como una vía para evitar el estallido de la guerra, del mismo modo que esta última es una instancia final en la que se busca obtener por medio de la violencia y la fuerza aquellos recursos económicos que el poder hegemónico busca explotar. En consecuencia, como veremos en la siguiente cita, la idea de

⁵⁴ Respecto a esto, el final de la obra generó mucho debate en torno al mensaje que buscaba transmitir Bertolt Brecht dejando que Anna Fierling no aprendiera ninguna lección de la guerra. El autor alemán, en entrevista con Friedrich Wolf, señala: “Todos estaban convencidos de que la guerra les había servido de enseñanza; no entendían cómo el autor podía dudar de que la guerra le hubiera dado una lección a Madre Coraje. Es que no advertían lo que había querido decir el autor: que los hombres no aprenden nada a través de la guerra.” (*Escritos sobre teatro* 30)

globalización (representada como democracia y libertad), con todo el desarrollo técnico y el fortalecimiento del consumismo que hay detrás, construye un discurso alrededor del cual la paz se negocia en términos económicos y a favor de la hegemonía, al mismo tiempo que pretende ser un ideal de comunidad añorado por todas las naciones del mundo que promueve mejoras en la calidad de vida de sus habitantes. O así lo cree el coro en *Women of Troy* al enfrentarse a un terrorista:

- I want to – okay – I want to . . . *We can trade with you, okay? There's natural resources, okay, and let's take the natural resources and let's take the natural resources and let's yes . . . what do you . . . A nurse burning up . . . what do you say, huh? [...]*

[...] – And there's the *multimedia environment*, would you like that, bet you would. Come on, yeah? The multimedia environment that would be oooh – *freedom democracy democracy freedom the multimedia environment nurse flames* – that would be good fun. What d'ya say? [...]

[...] – And *shopping*. I can give you as many . . . I can bring you as many . . . you really can, I promise you, you can have as many – flames nurse – you can have shops and I have travelled this world up and down and down and up and round and *I have not discovered a woman or a man, a man or a woman who does not* – nurse nurse nurse – *love to shop*.⁵⁵

(Plays: 3 13)

Las democracias capitalistas asumen que su percepción de la política y la economía debe ser compartida por todos, y desde ahí también se desarrolla la creencia de que el mayor acceso a, por ejemplo, centros comerciales garantiza inmediatamente una mejora en la cotidianidad de los

⁵⁵ El énfasis es nuestro

oprimidos por el gobierno del dictador. Del mismo modo, en este planteamiento de Ravenhill se vislumbra una actualización a su propio contexto histórico de la visión brechtiana en torno a la guerra y el capitalismo. Conversando con un espectador sobre *Madre Coraje*, Brecht explica que es el capitalismo el que lleva a los individuos a considerar la guerra como un elemento necesario dentro de y para el régimen, y que la única forma para poder desestimar la necesidad en torno a la guerra consiste en el reconocimiento del capitalismo como una desgracia (*Escritos sobre teatro* 31-32). En *Shoot*, el consumismo, elemento característico del capitalismo tardío, es visto como garante de democracia y libertad, así como también pasa a ser central en la definición moral de los personajes que ven en este fenómeno una especie de ventaja o, incluso, bendición. El desplazamiento de los planteamientos y de sus objetivos se puede resumir así: Brecht hablaba sobre la guerra para denunciar la perversión del capitalismo, “sistema económico [que] está basado en la lucha de todos contra todos” (*Escritos sobre teatro* 32), mientras que Ravenhill expone la incapacidad de algunos de reconocer esa maldad casi esencial del capitalismo por la ceguera que el mismo sistema ha impuesto sobre el individuo por medio de la gratificación. O bien, alguien podría decir que Ravenhill nos muestra las consecuencias de no haber entendido lo suficiente a Brecht.

La segunda dimensión que ambos referentes dramáticos brechtianos iluminan en Ravenhill se vincula con el dolor provocado por la guerra en el espacio doméstico, más específicamente en las relaciones filiales, experiencia mayoritariamente representada en *Shoot/Get Treasure/Repeat* por medio de madres que han perdido hijos en el campo de batalla o en los bombardeos. Esta última distinción es relevante porque en el caso de los personajes femeninos “liberados” del dictador por las tropas invasoras plantea otras problemáticas que, si bien se movilizan paralelamente a sus contrapartes occidentales en muchas ocasiones, se vinculan más con la consecuencia de la invasión tras los atentados y, al mismo tiempo, con la devastación y el

daño colateral que afecta a civiles inocentes. En cambio, las madres en las que nos enfocaremos (Haley del fragmento *The Mother* y Emma de *Armageddon*) son figuras que se construyen casi directamente sobre los referentes literarios brechtianos en tanto que son mujeres marginadas por su pobreza dentro de la misma sociedad hegemónica que justifica la guerra, así como también son madres de soldados que luchan por los intereses económicos de los poderosos⁵⁶.

En primer lugar, debemos caracterizar las figuras maternas en el ciclo de Ravenhill y su relación con sus hijos. Ya vimos que en *Armageddon* encontramos a Emma y Honor, dos personajes altamente religiosos que se resisten a sus tentaciones al mismo tiempo que exponen narrativamente sus pensamientos, sentimientos y perspectivas en torno al desarrollo de la situación dramática. Luego de que Honor revela el pasado de su madre fallecida (la cual, recordemos, trabajaba en una fábrica de productos enlatados hasta que se convirtió en alcohólica) y su posterior llamado de Dios, Emma cuenta parte de su vida estableciendo un paralelo entre ella y la madre de Honor.

EMMA. He called me later. My body is sullied. It has known many men. I have spent years filling my life with alcohol and drugs and empty relationships. My boy left. We haven't spoken in three years. He said, 'You are no longer next of kin'. I was in the gutter but finally he called to me.

(Plays: 3 144)

Descubrimos, gracias al discurso de Emma, que su hijo la ha abandonado por culpa de sus adicciones y sus constantes fracasos amorosos, para luchar en la guerra, motivo por el cual adquiere, desde la perspectiva de estos personajes, una dimensión heroica en tanto la defensa de la libertad y la democracia es una labor honorable y un designio divino. En *The Mother*, Haley

⁵⁶ Por supuesto esto no excluye a las otras madres de ser analizadas en relación con los referentes brechtianos. Quizás sea interesante poner el foco sobre estas en futuras investigaciones y así poder establecer puntos de encuentro y diferencias con los personajes que analizaremos a continuación.

recibe la visita de una pareja de soldados quienes vienen a informarle sobre la muerte de su hijo en batalla, mensaje que esta madre se resiste a escuchar intentando por todos los medios evitar que los soldados pronuncien una sola palabra, ya sea ofendiéndolos, invitándolos a tomar desayuno viendo la televisión, atacándolos o, incluso, adoptando actitudes animales. A medida que la obra avanza descubrimos que Haley tiene cuarenta y tres años, de los cuales ha pasado treinta trabajando para tener su casa, lo que nos hace tener una idea de un pasado precario y, por lo tanto, de su pertenencia a una clase social baja. Si bien en el presente del fragmento la mujer se describe a sí misma como una mujer floja, el reconocimiento del hecho de que los soldados deben cumplir con su labor la lleva a enunciar lo siguiente:

HALEY. No, I mean it, I do sorry, not your fault, you got a job to do. I know that. I used to have a job to do. Canning. It was shit but you know... We all stunk of ham, we did. You'd be after a shag but that ham'd be right in your skin and the blokes'd be, 'You're a can tart.' Some of 'em didn't mind. Some were picky. But still, you'd always manage to pull something if you waited till chucking-out time, what I mean.

(Plays: 3 158)

El relato de Haley pone en relieve su clase social como obrera de una fábrica y cómo su posición social afectó su actividad sexual afectando la percepción que tuvieron sus posibles amantes sobre ella. De este modo, se establece un paralelo entre Emma y Haley, en la medida que ambas representan mujeres con trabajos mal remunerados y que han encontrado cierto refugio involucrándose con varios hombres y en vicios como el cigarro, el alcohol o incluso las drogas. Este espejeo nos lleva a concluir que ambos personajes son representaciones de la misma figura sólo que con distintos nombres, figura que no sólo se encarna directamente por medio de su representación en escena, sino que también cuenta con una presencia fantasmagórica en el relato de otros personajes como Honor. Asimismo, la insistencia de Ravenhill en referir a la clase

social de esta figura encuentra su fundamento en la actualización que él mismo hace de los referentes que toma de las obras de Brecht, al repetirlas irónicamente (recordando a Hutcheon), pese a que la diferencia entre las madres de Ravenhill y las brechtianas terminan oscureciendo su relación intertextual. Esto se debe, en parte, a que Ravenhill le arrebató a Pelagueia Vlasova y a Anna Fierling su determinación, convicción y perseverancia para seguir con sus respectivos propósitos. Mientras que en *La madre* la Sra. Vlasova se convierte en un ejemplo de lucha para las mujeres proletarias a las que Brecht dirige su obra, y Anna Fierling es un ejemplo de la incapacidad humana de aprender algo después de la guerra, Haley y Emma son encarnaciones de figuras que no sólo son marginadas y alienadas por el sistema capitalista, sino que encarnan el cese de la resistencia, el abandono de sus hijos, la adopción de una actitud estática frente a la guerra, el fin de la convicción para generar un cambio. Es decir, son menos Vlasova, cuyo amor infinito por su hijo la llevó por un camino de lucha y resistencia, al mismo tiempo que se convierten en una versión ansiosa y depresiva de Fierling⁵⁷.

Finalmente, habría que considerar también la representación del dolor de estas mujeres tras enterarse de la muerte de sus respectivos hijos. Por ejemplo, en *La madre*, la Sra. Vlasova habla del fuerte lazo que la une a su hijo refiriéndose a él como el tercer vínculo, el cual es elogiado por ella al final del noveno cuadro, momento en el que Pavel debe exiliarse. El tercer vínculo representa la lucha obrera y es el medio por el cual Pelagueia cree conservar a su hijo, a pesar de que este se ha marchado. Ya en el cuadro siguiente se nos informa sobre el fusilamiento de Pavel a manos del ejército ruso. Pelagueia Vlasova recibe en la casa del Maestro a varias mujeres que, preocupadas, han decidido acompañarla un rato. Esta escena sirve de trasfondo para

⁵⁷ Pese a que *Madre Coraje* conserva la esperanza de que uno de sus hijos sigue con vida, en realidad los ha perdido a todos víctimas de sus propias virtudes, tal y como lo plantea la tesis de Brecht sobre esta obra. Lo único que le queda a Anna Fierling es sobrevivir a la guerra y para ello sigue adelante con su carro, su único sustento. En el caso de las madres obreras de *Shoot*, el sistema las ha roto a tal nivel que la explotación laboral las ha llevado al alcoholismo, señal de una depresión que las distancia de sus familias, sus trabajos, y de la realidad circundante, haciendo de ellas individuos sin ningún propósito.

el desarrollo de una discusión en torno a la fe en la religión y Dios y las convicciones de la Sra. Vlasova en torno a la razón y a la lucha obrera. Los argumentos de Vlasova demuestran su convicción en la causa justa por la que su hijo falleció, al mismo tiempo que expone una comprensión muy lúcida de la realidad social de su contexto, aspectos que reafirman la importancia que cobra para ella el tercer vínculo, el cual, a pesar de que Pavel ya no volverá jamás, le permite mantenerse tranquila. Más adelante, en el momento en el que estalla la Primera Guerra Mundial, Pelagueia, quien ha estado enferma y alejada de la actividad revolucionaria tras la muerte de Pavel, decide que es hora de luchar por el partido comunista, retomando su activa participación política.

En el caso de *Madre Coraje*, Anna Fierling debe enfrentar la muerte de sus hijos en dos ocasiones. Tras la captura de Schweizerkas y su posterior ejecución, Madre Coraje, quien no ha podido salvar a su hijo, debe fingir que no lo conoce pues, de lo contrario, su vida correría peligro. A lo largo de la obra, poco sabemos sobre el dolor de esta mujer por la muerte de su hijo menor, además de la ambigüedad con la que intenta, por un lado, salvar a Schweizerkas de su ejecución y, por otro, conservar su carro. Como desconoce la muerte de Eilif, tampoco podemos indagar en la dimensión emocional de este personaje respecto a ese hecho, probablemente debido a que el autor no busca promover la catarsis en el espectador (no al menos a través de la piedad), sino desencadenar el extrañamiento en el espectador que ve en escena a lo que pareciera ser una madre indolente. Sólo podemos obtener una visión de su dolor tras la muerte de Katrin, su hija muda, quien muere al intentar despertar a los ciudadanos de Halle con el fin de que los sobrinos de la campesina sobrevivan al ataque de las tropas imperiales. Anna Fierling permanece en negación un momento, arrullando y cantando a su hija, hasta que se convence de que Katrin no está dormida. Pese a ello, Madre Coraje debe volver a sus negocios, pues no tiene tiempo que perder: “Con sus peligros y azares/ la guerra nunca llega a su fin” (*Madre Coraje* 223). Tanto

Pelagueia Vlasova como Anna Fierling proporcionan el material con el que Ravenhill construye una figura sobre la maternidad por medio de su descomposición. Podemos imaginar tal figura como una fotografía tomada con la técnica de la doble exposición: una captura tomada sobre otra, en la que cada imagen convive fantasmagóricamente en la otra, completando lo que a la otra le falta. Lo que no tiene Vlasova lo aporta Fierling, y viceversa. Mientras que el dolor de Pelagueia encuentra consuelo en el tercer vínculo que la ata a Pavel y su idealismo, vínculo que la empuja a no bajar los brazos incluso estando enferma, Fierling le proporciona a las figuras de Ravenhill el sentimiento de que todo debe continuar si la crisis permanece. Pero la contribución que cada imagen de madre le proporciona a esta doble exposición es sometida a una inversión irónica y a la vez pesimista que resulta en la composición de personajes como Emma y Haley.

En *Armageddon*, Emma busca consuelo en su fe en Dios y en la oración antes de enterarse de que su hijo ha muerto en el bombardeo. Durante su intercambio con Honor, el televisor que permanece encendido al fondo comienza a transmitir imágenes de las víctimas, entre las que Emma reconoce a su hijo.

EMMA. It's my boy. O Lord. O lord. It's my boy's face on the TV screen. And I kneel before the TV screen and I hear them tell me: 'Your boy has been killed. Your brave strong beautiful boy who was bringing freedom and democracy to a land where there was no freedom and democracy has been blown away. He gave no next of kin, saying he is all the father and mother that I need.' He is dead. He is dead. My boy is dead.

(Plays: 3 145)

La irrupción de la noticia resalta el estilo narrativo que predomina a lo largo de este fragmento del ciclo y contribuye a la incorporación, aparente, de la perspectiva del hijo fallecido sobre su propia madre, pero es difícil determinar eso sin pensar en que en realidad es la culpa de Emma la que pone esas palabras en su boca dada la ambigüedad de este recurso. Cualquiera que sea la

interpretación de esta cita, sin duda señala un aspecto que no encontramos en las madres de las obras dramáticas de Brecht a las que Ravenhill toma como referentes: la culpa. Pelagueia Vlasova no puede sentir culpa por la muerte de Pavel, pues él murió luchando por lo que le parecía correcto y esa misma lucha fue la que los unió. Anna Fierling no tiene tiempo para sentir culpa, o no se nos da la oportunidad de verlo, aunque en realidad ella sabe que todo es consecuencia del desarrollo nefasto de la guerra. La acentuación de la culpa de Emma, no obstante, tiene la función de permitir la entrada a la ideología que ve en la guerra una especie de redención del héroe. No importa que el hijo de Emma no haya tenido una madre atenta, si su misión es llevar a cabo la tarea impuesta por Dios de defender la libertad y la democracia llevándola hasta lugares donde no se conoce más que la tiranía. La culpa de Emma, además, permite la entrada del discurso religioso, elemento que también puede ser considerado una inversión del material proporcionado por las obras de Brecht. Tanto Anna Fierling como Pelagueia Vlasova reconocen la utilización del discurso religioso para justificar las injusticias y la guerra. En *Armageddon*, Dios ha dispuesto que la nación de Emma y Honor, la que ha sido elegida la tierra de la democracia y la libertad, defienda esos valores por medio de la guerra, del mismo modo que la promesa del día final implica la eventual eliminación de la tentación, la depuración de todo lo malo de acuerdo a la perspectiva cristiana que presentan estos personajes.

La resistencia de Haley al mensaje que traen los soldados en *The Mother* refleja un sentimiento de negación exacerbada que, hasta cierto punto, termina ridiculizando la reacción natural de una madre. El contraste se hace incluso más patente cuando uno de los soldados cita la reacción que él esperaba de esta madre: "It was for his country. It was what he [would] have wanted. I wished his nan had lived to see the funeral" (*Plays*: 3 157). El delicado estado mental de Haley explica en parte su evasión de la realidad y su posterior actitud bestial al gruñir y atacar a los soldados, pero si consideramos el paralelismo entre esta mujer y Emma, entonces habría

que pensar que también hay una evaluación negativa en torno al desempeño de su rol de madre. La pérdida del hijo se presentaría como la constatación de una oportunidad desperdiciada por establecer un vínculo más estrecho, situación que en realidad es impedida por el efecto del capitalismo que ha obligado a Haley a trabajar la mayor parte de su vida. La reacción desequilibrada de Haley es desatada por la mera aparición de los soldados en su puerta. Cuando estos al fin logran comunicar el mensaje que por protocolo deben entregar a los parientes de los caídos en batalla, Haley adopta una actitud completamente distinta, asombrándose de que este no fuera tan terrible como se temía. Ante tal reconocimiento, Haley decide que debe seguir con su rutina, muy al estilo de Anna Fierling tras la muerte de cada uno de sus hijos. La diferencia es que ya no hay una voluntad por sobrevivir, ni siquiera a costas de la guerra. Haley no tiene otro consuelo más que la ventana al mundo que representa el televisor para ella, cuya pantalla será el único testigo de su desconsuelo. La repetición con diferencia y la descomposición de materiales que hace Ravenhill para construir a este personaje deja de lado la perseverancia y determinación de Vlasova y Madre Coraje, y la sustituye por el estatismo cómodo frente al televisor y sus comerciales que invitan al consumo y la gratificación, mientras que en paralelo se desarrolla una guerra que no culmina y que arrastra con ella miles de familias rotas por el duelo.

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era indagar sobre la construcción de una poética dramática que reflexiona sobre la función social del teatro en el ciclo dramático *Shoot/Get Treasure/ Repeat* de Mark Ravenhill, la cual, a partir del tratamiento de la guerra como preocupación global e histórica, problematiza esa función en el contexto geopolítico a comienzos del siglo XXI. Para el cumplimiento de este objetivo hemos puesto el foco en la utilización de dispositivos metadramáticos tales como las referencias a la realidad extraliteraria y las referencias a la literatura, elementos que predominan en la elaboración del ciclo. Cada uno de estos dispositivos posibilitan una aproximación al drama como expresión artística que reflexiona sobre su condición de discurso público, cuya función es comentar, a través del diálogo con la realidad y con la producción cultural de Occidente, las problemáticas propias de su contexto de producción.

Las referencias a la realidad recogen y problematizan los diferentes discursos que caracterizan, por un lado, a la esfera cotidiana en las sociedades primermundistas y, por otro, a la actitud frente a los terroristas y la justificación de la guerra. En el caso de la cotidianidad, esta dimensión es incorporada en el texto por medio de motivos que apuntan a la alimentación, el consumismo, enfermedades como el cáncer, trastornos psicológicos, la seguridad, los medios de comunicación, etc. Cada uno de estos motivos permiten la construcción de un mundo ficcional que replica a modo de exageración las principales preocupaciones de las sociedades contemporáneas, en particular de la clases media y alta, y que representa dichas preocupaciones como elementos que definen en términos morales a los individuos y las naciones que estos habitan. De esto modo, los motivos y los discursos de los personajes presentan una perspectiva

maniquea frente al mundo y a la guerra de la que se desprende una visión simplista del enfrentamiento contra el terrorismo. Es a través de esta división del mundo en dos grandes bandos que la dicotomía bien/mal encuentra sustento en otras dicotomías tales como civilización/barbarie, centro/margen, salud/enfermedad, etc., del mismo modo que posibilita el fortalecimiento de la división entre Oriente y Occidente.

Asimismo, Ravenhill recurre a los discursos de G.W Bush en los que el exmandatario de los Estados Unidos justifica la guerra contra el terrorismo al caracterizarla como una lucha por la defensa de la democracia y la libertad, los principales valores núcleo sobre los que la nación norteamericana construye su identidad. Tales discursos tienen como objetivo fortalecer un sentimiento nacionalista a través de una caracterización heroica de la invasión norteamericana en Medio Oriente, al mismo tiempo que construye una imagen del enemigo en torno a su deshumanización y supuesta barbarie. Ravenhill incorpora estos elementos ironizándolos, por ejemplo, al crear paralelismos entre los personajes primermundistas y los supuestos bárbaros, la representación satírica de Saddam Hussein en la figura del dictador que se entrega sin mucha resistencia a la ideología consumista, y al vaciamiento de significado que resulta de la repetición sin sentido de los valores núcleo defendidos por Estados Unidos. Estos procedimientos cumplen la función de proporcionarle al lector/espectador una perspectiva crítica que busca cuestionar la manipulación ideológica que se desprende de los discursos de los representantes políticos involucrados en la guerra contra el terrorismo, así como también posibilita una reflexión sobre los argumentos y mecanismos retóricos que se emplearon en la justificación de la guerra, los cuales apuntan a una mirada racista y condescendiente hacia Medio Oriente, la cual se problematiza, además, por medio de la representación de las contradicciones de los individuos que componen las sociedades democráticas capitalistas.

En relación con lo anterior, vimos también que los medios de comunicación cumplen una importante función en la difusión de la retórica de Bush (entre otros) y la manipulación del público a través de la transmisión constante de la violencia terrorista y, posteriormente, de la guerra. Ravenhill añade este elemento como una presencia constante a lo largo de los fragmentos – algunas veces puesta en segundo plano, otras tomando un rol temático central – que desestabiliza el comportamiento de los personajes. Por otra parte, la representación de los medios de comunicación como puerta de entrada para la violencia en la esfera cotidiana permitiendo la exacerbación del terror, contrasta con la función de, por ejemplo, la televisión como medio publicitario y de entretenimiento. La interacción entre los acontecimientos violentos y el entretenimiento en las transmisiones televisivas contribuyen a la presentación de personajes que se encuentran en medio de la puesta en tensión del terror frente a la violencia y de la evasión posibilitada por la ideología del consumismo, lo cual termina por alienar, aunque no al cien por ciento, a los personajes de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*. Esta insistencia en la función que desempeñan los medios de comunicación da cuenta, además, de la discusión que Ravenhill busca establecer en torno a la función social del teatro en este contexto, por medio de la poetización de los acontecimientos bélicos y terroristas con miras a su posterior politización. Este procedimiento es una ventaja para el teatro en su oposición a los medios, y posibilita la representación de discursos alternativos sobre la guerra, así como la germinación de perspectivas críticas variadas por medio de la mirada panorámica que ofrece este ciclo.

Estas tres dimensiones que componen las referencias a la realidad extraliteraria contribuyen a una representación satírica de los discursos, estilos de vida y preocupaciones de las sociedades hegemónicas contemporáneas. Por su parte, las referencias a la literatura permiten complementar dicha perspectiva crítica al contrastar la representación de la realidad social e

histórica del contexto de producción del ciclo con otras representaciones que nos proporcionan reflexiones sobre la guerra en otros contextos. Este dispositivo metadramático se presenta en el texto por medio de paratextos, referencias a la estructura dramática de la tragedia griega y del teatro épico brechtiano, y la figura de la madre. Cada uno de estos elementos ayudan al desarrollo de un diálogo con la tradición occidental, por el cual el ciclo actualiza las obras referidas en los títulos y, también, contribuyen a la construcción del sentido de *Shoot/ Get Treasure/ Repeat*.

Los paratextos permiten el establecimiento de un canon sobre la guerra compuesto por Ravenhill que integra no sólo textos literarios y dramáticos reconocidos, sino que además incluye referencias a otras manifestaciones artísticas como la ópera y el cine. Este mecanismo inscribe al ciclo dentro de una tradición que ha tematizado la guerra, permitiendo al mismo tiempo la consideración de un componente transhistórico de la misma. Al mismo tiempo, la función de los paratextos es la de preestablecer el horizonte de expectativas del lector/espectador, en la medida que la obra a la que se remite en el título sea reconocida por este. Ya que los fragmentos actualizan ciertos elementos formales o temáticos de sus referentes por medio de inversiones irónicas y de la repetición con diferencia, hemos establecido que el ciclo se compone, en realidad, de adaptaciones en clave paródica. El diálogo entre el ciclo y sus referentes, sin embargo, no apunta a una crítica de los textos que configuran el canon. En cambio, la parodia, en paralelo a la sátira que hace el dramaturgo de los discursos de su época, tiene como objetivo plantear una consideración crítica del presente por medio del contraste con el pasado.

Las referencias estructurales, por su parte, contribuyen a que el ciclo reflexione sobre su propia condición de drama, ya no en la oposición a los medios de comunicación masiva de la cual se devela una función política del teatro para Ravenhill. La reminiscencia a la estructura de

la tragedia griega y la fragmentación del ciclo en cuadros que nos recuerdan la estética brechtiana abren este diálogo y lo orientan hacia una consideración teórica sobre el drama y su función política a lo largo de la historia cultural de Occidente, desde la antigüedad hasta el presente.

La composición del ciclo en torno a fragmentos (homologables a cuadros) evidencia la incorporación de procedimientos dramáticos contemporáneos como la estructura a modo de montaje, el collage literario (que recoge elementos de diversos materiales discursivos y textuales), seriaciones, la construcción de personajes que no son más que medios para la difusión de un discurso que ya no les pertenece, etc. Esta estrategia da cuenta de una dramaturgia que descompone otros textos para componer uno nuevo que deja al descubierto todos los procedimientos que lo posibilitan, manteniendo el distanciamiento suficiente para una aproximación crítica al tema y a la condición dramática de Shoot/ Get Treasure/ Repeat por parte del lector/espectador.

El análisis de algunos de los fragmentos y de su relación con los textos a los que estos remiten, es decir, a *Las troyanas* de Eurípides, *La madre y Madre Coraje y sus hijos* de Brecht, revela que las adaptaciones de dichas obras teatrales en el contexto contemporáneo contribuyen a la reflexión crítica sobre la guerra presentada en el ciclo. Cada una de ellas aporta una reflexión respecto a diversas dimensiones de este concepto y una reformulación de ellas en el contexto contemporáneo: las consecuencias de la guerra a nivel social, su fundamento ideológico en el capitalismo (y la religión), la pérdida y el duelo, la experiencia de la comunidad, la democracia, la opresión, la libertad, y la individualidad. Varios de estos aspectos se ven tematizados a través de las figuras femeninas que el ciclo hereda de la tradición en la que se inscribe, sobreponiéndolas. En la figura de la madre, particularmente, se movilizan también aquellos

motivos caracterizadas aquí como referencias a la realidad, como la alimentación, el valor de la libertad, la marginalización al interior de las sociedades primermundistas, etc. Es a través de este motivo, cuyo sentido se ve oscurecido por los motivos predominantes, que Ravenhill logra representar la violencia de la guerra y del terrorismo en el espacio cotidiano, de las relaciones filiales, y las contradicciones de la ideología que, supuestamente, busca la defensa de la democracia y la libertad.

En resumen, *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* es una propuesta poética que, a través del despliegue de procedimientos dramáticos contemporáneos y metadramáticos que apuntan a una dimensión autorreflexiva, representa el conflicto bélico como lo entendemos hoy contrastándola con una mirada transhistórica. Ravenhill no sólo espera que su espectador una las piezas de una imagen panorámica de la realidad actual, de su entorno, sino que también deja a su disposición una imagen del presente que sólo se completa si la observamos teniendo el pasado, la historia representada en siglos de literatura y otras manifestaciones artísticas, a la vista.

motivos caracterizadas aquí como referencias a la realidad, como la alimentación, el valor de la libertad, la marginalización al interior de las sociedades primermundistas, etc. Es a través de este motivo, cuyo sentido se ve oscurecido por los motivos predominantes, que Ravenhill logra representar la violencia de la guerra y del terrorismo en el espacio cotidiano, de las relaciones filiales, y las contradicciones de la ideología que, supuestamente, busca la defensa de la democracia y la libertad.

En resumen, *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* es una propuesta poética que, a través del despliegue de procedimientos dramáticos contemporáneos y metadramáticos que apuntan a una dimensión autorreflexiva, representa el conflicto bélico como lo entendemos hoy contrastándola con una mirada transhistórica. Ravenhill no sólo espera que su espectador una las piezas de una imagen panorámica de la realidad actual, de su entorno, sino que también deja a su disposición una imagen del presente que sólo se completa si la observamos teniendo el pasado, la historia representada en siglos de literatura y otras manifestaciones artísticas, a la vista.

motivos caracterizadas aquí como referencias a la realidad, como la alimentación, el valor de la libertad, la marginalización al interior de las sociedades primermundistas, etc. Es a través de este motivo, cuyo sentido se ve oscurecido por los motivos predominantes, que Ravenhill logra representar la violencia de la guerra y del terrorismo en el espacio cotidiano, de las relaciones filiales, y las contradicciones de la ideología que, supuestamente, busca la defensa de la democracia y la libertad.

En resumen, *Shoot/ Get Treasure/ Repeat* es una propuesta poética que, a través del despliegue de procedimientos dramáticos contemporáneos y metadramáticos que apuntan a una dimensión autorreflexiva, representa el conflicto bélico como lo entendemos hoy contrastándola con una mirada transhistórica. Ravenhill no sólo espera que su espectador una las piezas de una imagen panorámica de la realidad actual, de su entorno, sino que también deja a su disposición una imagen del presente que sólo se completa si la observamos teniendo el pasado, la historia representada en siglos de literatura y otras manifestaciones artísticas, a la vista.