

LA BUENA VIOLENCIA: UNA “VÍA NEGATIVA” HACIA EL BIENESTAR PSICOFÍSICO

POR ÁNGEL DANIEL ADAME ROJAS¹

¿Es la violencia universal? ¿Se manifiesta de la misma forma en cada contexto que habita?

El teatro reinterpreta los vínculos del ser humano con otro ser humano, consigo mismo o con el espacio. Si dicho ser humano habita en México, debemos saber que la violencia en este país es una situación que se vive día a día e incide en muchos campos, desde las interacciones hasta la manera de estar en cualquier sitio. Cuando interpretamos los lazos y relaciones de una sociedad violenta y los colocamos en la escena, si no se tiene un estudio previo del tema o si no se precisó la razón del por qué está ahí, no servirá de nada. Si habitamos la violencia día a día, ¿qué hace pensar que exponerla de tal manera en la escena cambiará algo en el pensar-hacer humano? Creer que el teatro por sí solo tiene un poder de cambio social es limitar su expansión como vehículo de transformación. Grotowski (1968/1992) habla del teatro como vehículo para la transformación social, siempre y cuando el proceso de dicho teatro sea transformador para quien lo realice. Más adelante, Grotowski explora experiencias parateatrales, siendo Nicolás Núñez (2024) quien desarrolla este ámbito como *teatro participativo*, el cual funge como una manera de llevar a los espectadores por ese camino trazado por Grotowski y nombrado por Artaud (1938/2001) como un teatro que pone a los espectadores en medio de la acción. ¿Para qué? Desde un contexto europeo, Grotowski y Artaud buscaban incrementar la capacidad expresiva del actor desde la sinceridad absoluta; eso solo se consigue a través de un “sacrificio” (¿no es este acto una manera violenta de habitar la escena?).

Cuando Artaud hablaba de la crueldad en el teatro, especificaba que no se trataba de una crueldad vulgar donde la sangre y el desmembramiento fueran expuestos (inclúyase la violación, el asesinato, y demás crímenes), sino más bien la crueldad como una fuerza viviente, donde “la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el *espíritu* que la ejecución real de ese mismo crimen” (Artaud, 1938/2001, p. 96). Dichas “condiciones teatrales adecuadas” serán aquellas que permitan al actor transitar por la *vía negativa*: no adquirir habilidades, sino eliminar resistencias.

El actor que trata de llegar a un estado de *autopenetración*, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (Grotowski, 1968/1992, p. 31).

Desde un contexto mexicano, Núñez (2024) nos planteaba un teatro con capacidades sanadoras en quienes participaban en él. A través de un mito prehispánico, contamos una historia en conjunto, el espectador deja de ser espectador para volverse un “guerrero que libra una batalla contra el ego” (Núñez, 2024, pp. 61). En muchos de sus diseños, el autor utiliza un ejercicio que desarrolló junto a Grotowski en la sierra huichol: el *trote contemplativo*. Durante 20 o 30 minutos, los participantes contemplan mientras trotan en círculo. Dicha actividad podría considerarse agotadora, pero en diversos testimonios se explica que, si te entregas por completo —te “sacrificas”, diría Grotowski—, es posible alcanzar niveles contemplativos sanadores. Poner al espectador en la situación de tener que volverse un “guerrero que libra una batalla”, ¿no es también una manera violenta de convivir en el teatro? Hay maneras más eficaces de colocar la violencia en el arte teatral, de otra forma es mero entretenimiento, y la violencia no debe ser entretenida, debe ser expuesta y juzgada por quienes la viven, pues recordemos que habitar un país como México, donde los feminicidios, el crimen organizado e incluso el agresivo convivio familiar es común y poco entretenido.

Boal nos hablaba de su estancia en Europa:

Para alguien que huía de dictaduras explícitas, crueles y brutales, parecía natural que estos temas resultaran superficiales y poco dignos de atención. Era como si, involuntariamente, siempre me preguntara: “Vale, de acuerdo, pero ¿dónde está la policía?”. Porque estaba acostumbrado a trabajar con opresiones concretas y visibles. (Boal, 2004, pp. 20-21).

En Europa, el autor se encuentra con opresiones “no-concretas e invisibles”, pero no por ello menos importantes. Son estas opresiones las que generaron una necesidad teatral de mostrar explícitamente la violencia que pocas veces se vivía en Europa, sin embargo, siguiendo el ejemplo de Boal, podemos encontrar una manera más *eficaz* de lidiar con la violencia en una sociedad: el diálogo, el estudio y el análisis profundo del contexto en que radica dicha violencia. Boal, al igual que Grotowski y Núñez, trasciende el entretenimiento para volver a la violencia (manifestada como opresión), un tema del cual partir para mejorar el bienestar individual y colectivo. Boal enfrentaba de manera directa el problema, más bien, abría el espacio seguro que da el teatro para que las personas pudieran enfrentarse a sus opresiones. ¿No es también este enfrentamiento una manera violenta de habitar la escena teatral con mayor eficacia en el impacto social?

Es por ello que la violencia explícita en la escena contemporánea debe ser tratada como un *procedimiento*, no como un fin. Como *objetivo se vulgariza*; en cambio, como *proceso*, se vuelve analizable, objeto de estudio. Es necesario entonces trascenderla, volverla un medio. Nombraría a esta violencia

¹ Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral. Trabajo elaborado para la U.A. Teatro Contemporáneo y Postmodernidad, impartida por el docente José Pablo Díaz Fernández

como proceso una *buena violencia* (asimilando el concepto del *buen dolor* que Nicolás Núñez plantea), en el sentido de que enfrentas tus miedos. Buena violencia cuando te vulnerabilizas frente a un público que juzga, cuando colocas a tu cuerpo en situaciones de alto riesgo. Y con situaciones de alto riesgo Núñez (2024, pp. 165-167, 302-304) no se refiere a poner al público en situaciones peligrosas, sino a habitar el estado del riesgo, trascender los límites personales: los que no existen, porque están los obstáculos y las deformaciones. Los obstáculos son límites físicos, contextuales o temporales que te alejan del bienestar, pero las deformaciones se tratan de aquellos límites que creemos tener. Existe el Teatro de alto riesgo, que se trata de “subir una escalera con tres peldaños” para trascender dichos límites:

1. Conócete a ti mismo.
2. Contrólate a ti mismo.
3. Proyéctate, puedo porque creo que puedo.

Subir la escalera peldaño a peldaño no es un proceso fácil. En primer lugar, hay que atreverse a quitarse los zapatos frente a un grupo de personas; en segundo, hay que cometer el violento acto de habitar los espacios; por último, debemos quitarnos la mi-

rada del otro y la de uno mismo. Durante este proceso puede haber efímeros encuentros con otro *yo* que está viviendo el mismo proceso. Mostrarse de esa manera es un acto violento para sí mismo, pero también para el otro, violento y necesario: buena violencia.

En una época que día a día se esfuerza por volver *consumible lo íntimo*, es necesario crear espacios para vernos los rostros, los “de a veras”. Y este proceso de desenmascaramiento puede sentirse violento, pero es que así tiene que ser y ¿no es mejor vivir esta violencia dentro del espacio seguro que nos brinda el arte teatral? Teniendo tantas formas de usar la buena violencia como proceso de sanación, ¿por qué seguir utilizando la violencia explícita cuyo único fundamento es el morbo? Es posible sanar a través del arte, pero nada sana sin antes haberse dañado, sin antes haber dolido.

Señor, hazme un instrumento de tu canto.

Señor, siendo un instrumento de tu canto, no me tañas demasiado fuerte, pues temo romperme.

Señor táñeme todo lo fuerte que quieras, qué importa si me rompo. (Núñez, 2024, pp. 170).

Referencias

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. TOMO Editorial. (obra original publicada en 1938; primera edición en español en 1978).
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo*. ALBA Editorial
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. (obra original publicada en 1968).
- Núñez, N. (2024). *Teatro antropocósmico. Teatro, ritual, conciencia*. UNAM.