GOLPE TRAS GOLPE: VIOLENCIAS EN *MORIR (UN INSTANTE ANTES DE MORIR)* Y *LA SANGRE,* DE SERGI BELBEL

BLOW AFTER BLOW: VIOLENCES IN MORIR (UN INSTANTE ANTES DE MORIR) AND LA SANGRE, BY SERGI BELBEL

Jorge Aznar Canet
(aznarcanetjorge@gmail.com)
https://orcid.org/0000-0002-1396-8569

DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.08
ISSN 2444-3948

Resumen: En las últimas décadas hemos asistido a una proliferación de violencia en la ficción, tanto en los ámbitos televisivo y cinematográfico como en el teatral. Sergi Belbel abunda en diversas formas de violencia y agresividad a lo largo de su producción dramática, particularmente en sus obras *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*. El objeto de este artículo es sistematizar las diferentes manifestaciones de estos fenómenos en ambos textos apoyándome en las taxonomías propuestas por el psiquiatra Luis Rojas Marcos en *Las semillas de la violencia* y el biopsicólogo John W. Renfrew en *Agresión: naturaleza y control* con el fin de dilucidar qué tipos de violencia y agresión se repiten más y extraer conclusiones acerca de la función que cumplen.

Palabras Clave: Sergi Belbel, dramaturgia catalana contemporánea, violencia, *Morir (un instante antes de morir)*, *La sangre*.

 Recibido: 15/11/2019 - Aceptado: 19/05/2020

Abstract: Over the last few decades, we have witnessed how violence in fiction —as much in the television and cinema realm as in the theatre— has considerably multiplied. Sergi Belbel elaborates on various forms of violence and aggressiveness throughout his drama production, particularly in his plays *Morir (un instante antes de morir)* and *La sangre*. The aim of this article is to systematize the diverse displays of these phenomena in both texts on the basis of the taxonomies proposed by psychiatrist Luis Rojas Marcos in *Las semillas de la violencia* and biopsychologist John W. Renfrew in *Agresión: naturaleza y control* with a view to elucidate what types of violence and aggression are more recurrent and to draw conclusions on the function they play.

Key Words: Sergi Belbel, contemporary Catalonian playwriting, violence, *Morir (un instante antes de morir)*, *La sangre*.

Sumario: 1. Introducción. 2. La violencia como tema. 3. Definición de violencia y agresividad. 4. La infancia. 5. Normalización de la agresión a través de creencias culturales. 6. Fármacos y conductas autodestructivas. 7. Conclusiones. 8. Obras citadas. 9. Anexo: entrevista a Sergi Belbel. 10. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Jorge Aznar Canet (Alicante, 1980) es licenciado en Filología Inglesa (UA, 2004). En Estudis de Teatre Berty Tovias cursa dos años de formación actoral (método Lecoq) y trabaja en los montajes *Junk Space*, de Kathrin Röggla y *Cubic*, espectáculo de creación propia. Obtiene el Máster en Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (UAH, 2012) y el grado en Dramaturgia en la RESAD (2020). Es autor de numerosas obras, entre ellas *Todos queremos a Pablo*, publicada en *Teatro: Piezas Breves Curso 2017-2018* (Ed. Fundamentos, 2018). Ha traducido al inglés diversos artículos de investigación, publicados en la revista Acotaciones. Ha sido ayudante de dirección de *Valor, agravio y mujer*, dirigida por Verónica Clausich, estrenada en el Festival de Teatro Clásico de Almagro (2019). Recientemente, ha obtenido la Ayuda a la creación y el desarrollo de las artes escénicas, musicales, cinematográficas y de moda 2020 de la Comunidad de Madrid.

1. Introducción

El estudio de la violencia en dramaturgos españoles contemporáneos ha sido abordado por Raquel García Pascual desde la perspectiva de género en el artículo «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo. Paloma Pedrero e Itziar Pascual» y en la comunicación «Violencia de género en el teatro de autoría masculina. Proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)». Desde una perspectiva más amplia la han analizado Magda Ruggeri y María José Ragué—Arias en sus respectivos artículos «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga» y «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». Por mi parte, para poder fijar una taxonomía de violencias en los textos de Sergi Belbel *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre* considero necesario primero establecer unas características generales mínimas de su producción dramática y después contextualizar ambas obras en la trayectoria creativa de su autor.

Resulta complicado establecer unos rasgos comunes en un recorrido teatral tan prolijo como el de Sergi Belbel, aunque podría hablarse del eclecticismo —«Que me gusten al mismo tiempo La Fura dels Baus y Molière no es una contradicción» (Feldman, 2000, s.p.)—, la mezcla sin complejos de géneros —«Nunca he creído del todo en la separación estricta de «género». Ni en la literatura... ni en la vida. Viva la impureza.» (Aznar Canet, 2019, pág. 1)—, unos diálogos escuetos, casi asépticos, que asemejan al habla cotidiana pero están estudiados para generar ritmos que resuenen en el espectador, donde el texto esconde mucho más de lo que dice —«Son temas recurrentes en sus obras la incomunicación y la ineficacia del lenguaje en sus múltiples aspectos.» (Madariaga, 2006, pág. 10)—, unos personajes dibujados con trazos esquemáticos, que casi nunca tienen nombre propio —«la consolidación del sujeto de débil representación» (Sarasola, 2016, pág. 96)— y el retrato de la alienación de la vida contemporánea en la gran ciudad.

Por todo lo expuesto anteriormente, se puede afirmar que Belbel es claramente un autor posmoderno, pues como explica Francesc Foguet i Boreu: «La postmodernidad supone la muerte del sujeto, la afirmación de la sociedad de consumo, la incapacidad de enfrentarse al tiempo y a la historia o, entre otros aspectos, la transformación de la vivencia temporal en un presente continuo. [...] Además, la postmodernidad hace prevalecer las visiones fragmentarias, fracturadas, discontinuas,

relativizadoras, escépticas de la realidad [...]»[1] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 5). Agnès Surbezy habla de teatro posmoderno como una sucesión de presentes, una «reapropiación y una revalorización de la cotidianidad y de la «vida ordinaria»»[2] (Surbezy, 2003, pág. 106). La mayoría de las obras de Belbel retratan las vidas de personas anónimas, frecuentemente en la intimidad de sus hogares.

Aunque es difícil establecer una separación rigurosa, podría decirse que su carrera consta de varias etapas. De la más temprana, a la que corresponderían *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy* (1985), *Dins la seva memòria* (1986), premio Ciutat de Granollers, *Minim.mal show* (1987), *Elsa Schneider* (1987), premio Ignasi Iglesias, *En companyia d'abisme* (1988) o *Tàlem* (1989), destacan la experimentación formal y la investigación dramática. Por citar tan solo dos ejemplos, el personaje protagonista de *Elsa Schneider* está construido mezclando dos personajes preexistentes: uno perteneciente a la pieza *La señorita Elsa*, de Schnitzler, y otro sacado de la vida real, la actriz Romy Schneider. Este recurso, además de suponer una deconstrucción del personaje aristotélico tradicional, implica un juego consciente con materiales artísticos precedentes. «El arte posmoderno es, por naturaleza, paradójico en relación con su historia: critica y es cómplice del arte que lo preceda. Su relación con el pasado estético y social, del que procede abierta y directamente, se suele caracterizar por la ironía» (Vidal Claramonte, 1992, pág. 57). Con respecto a *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*, Huguet-Jerez habla de otra característica posmoderna: «la mencionada imposibilidad de comunicación se revela en el uso de lo visual, proyectando así una duda terrible respecto a la capacidad de lo verbal de comunicarnos la realidad» (Huguet-Jerez, 2003, pág. 62).

Le sigue otra etapa menos abstracta, en la que los conflictos son más reconocibles y su resolución algo más explícita, la «que podríamos denominar de las *relaciones violentadas*»[3] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 14). Por primera vez, Belbel se introduce en el terreno de la comedia. Aquí se pueden incluir *Caricias* (1991), *Después de la lluvia* (1993), Premi Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya, *Morir (un instante antes de morir)* (1994), Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Educación y Cultura 1996, *La sangre* (1998) y *El tiempo de Planck* (1999). A propósito de este periodo, María José Ragué-Arias afirma: «Sergi Belbel parece [...] estar pasando a una etapa en la que sin abandonar su preocupación formal, se adentra en terrenos teatrales

de mayor contenido, más capaces de llegar al público.» (Ragué-Arias, 1996, pág. 231). Pese a este acercamiento a una dramaturgia más clásica, se mantienen elementos posmodernos tales como: «la hibridación, el debilitamiento de barreras entre géneros y disciplinas [...] la espacialización a través de la localización múltiple de la acción, pluralismo de códigos visuales, la polifonía» (Sarasola, 2016, pág. 96). La mayoría de las obras inscritas en esta etapa son historias corales, con gran cantidad de personajes, y la acción se desarrolla en diferentes espacios, exceptuando *Después de la lluvia*.

Finalmente, llega la etapa de la apertura temática. «En términos generales, se trata de un conjunto de obras que [...] acentúa la vampirización del guionaje televisivo de los resortes de la escritura dramática, la asunción o alteración sin complejos de géneros como la comedia o el melodrama dirigidos a públicos más amplios y una aproximación superficial a temas candentes.»[4] (Foguet i Boreu, 2011, pág. 17) *Forasteros* (2004), *Móvil* (2006), *En la Toscana* (2007), *Fuera de juego* (2010) o *Si no te hubiese conocido* (2018) pueden adscribirse a este último periodo. Aunque las fábulas son mucho más clásicas, se mantienen los juegos multi espaciales, el relato fragmentado (aunque menos que en etapas anteriores), la mezcla de géneros y de recursos narrativos tomados de fuentes diversas y el uso de la ironía como generadora de varias capas de sentido simultáneas.

2. La violencia como tema

La violencia nos rodea en la vida cotidiana. Si bien esto no es nuevo, nuestra preocupación como sociedad por este fenómeno ha ido en aumento —«La violencia urbana ha creado tal tensión en la vida cotidiana que la aprensión a ser víctima de un ataque brutal gratuito, sin motivo aparente, a manos de un extraño, posee un ingrediente terrorífico especial» (Rojas Marcos, *1995*, pág. 18)»—, por lo que no es de extrañar que la ficción la refleje obsesivamente. El presente artículo pretende detectar las modalidades de violencia reseñadas por Luis Rojas Marcos y John W. Renfrew en las obras teatrales *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre*, de Sergi Belbel, al tiempo que se analiza la presencia de agresiones reiteradas en estos textos con el fin de comprender qué finalidades o propósitos conllevan estos comportamientos, de dónde surgen y por

qué los retrata el dramaturgo. Sería imposible abordar estas cuestiones sin ahondar en la polifonía de violencias del teatro de la década de los 90, lo que implica contextualizar la dramaturgia de Belbel en el marco cultural de su época y averiguar si los orígenes de esta brutalidad son ficcionales o reales. Esta investigación es cualitativa y bebe de fuentes como la literatura dramática, la psicología, la biopsicología y la teoría teatral. Incluye además una entrevista estructurada[5].

En cuanto al escenario en el que están escritas estas obras, si bien es cierta la reflexión de Carles Batlle —«No se puede hablar de un grupo homogéneo de escritores. Que a veces tengan puntos en común se explica, simplemente, por el hecho de compartir un mismo contexto cultural y político»[6]— (Batlle, 1997, pág. 50) no lo es menos la de Wilfried Floeck cuando afirma que: «me parece razonable arriesgarse a intentar detectar algunas tendencias generales en el teatro de la Península Ibérica [...] Además, los autores también son conscientes de que, a pesar de toda su originalidad, están acuñados por su socialización compartida, por su experiencia cultural común, y de que entre sus trabajos se reconocen afinidades.» (Floeck, 2004, pág. 47) Se suele incluir a Belbel en la llamada «generación Bradomín», a la que pertenecerían también Juan Mayorga, Borja Ortiz de Gondra o Rodrigo García, entre otros muchos.

La explosión de violencia como tema recurrente no es un fenómeno aislado de la dramaturgia belbeliana. «Eso vale también para el teatro español de los años noventa. En la temática se traduce esto en una coexistencia de problemas sociales y privados. [...] La violencia domina el día a día tanto privado como social de la gran ciudad. La violencia es el tema central del teatro español contemporáneo, pero no se trata tanto de represión política o social, sino más bien de explosiones de violencia privadas e interpersonales.» (Floeck, 2004, pág. 49) De esta violencia privada e interpersonal encontramos abundantes ejemplos en las dos obras analizadas.

Como apunta Wilfried Floeck: «En el teatro de fin de siglo la realidad representada ha ido enturbiándose cada vez más. [...] se ha vuelto más dura y brutal, lo que por supuesto puede interpretarse como una consecuencia inmediata de la violencia creciente en la sociedad, su constante transmisión a través del cine y la televisión, y la insensibilidad consecuentemente creciente frente a las escenas de violencia, sobre todo por parte de un público joven.» (Floeck, 2004, pág. 53) Como es lógico,

Belbel y otros de su generación son sensibles a lo que flota en el ambiente, y lo reflejan sistemáticamente en sus obras. Belbel bebe de fuentes variopintas para componer su universo dramático, entre las que se encuentran el cine y la televisión, y de ambos toma prestados recursos como la plasmación de la violencia explícita e inesperada. Esto puede llevar a confusión, pues contrariamente a lo que sucede en los medios de entretenimiento de masas, en sus obras la violencia no es superficial, banal, ni mucho menos un mero pasatiempo. A lo largo del artículo me propongo demostrar que, pese a estas similitudes en la forma, los motivos del autor para retratar este fenómeno son completamente distintos.

Antes de empezar con la clasificación, conviene señalar que Sergi Belbel es un autor que rehuye cualquier tipo de didacticismo en su escritura. Como él mismo se empeña en aclarar frecuentemente en sus entrevistas: «Me da horror lo que es la lección. Me parece que no soy quién para decir a los demás cómo tienen que vivir su vida [...] A veces se me acusa de que mis obras no tienen una moral muy clara. [...] Lo que quiero es plantear una situación que a ti te provoque un choque emocional, pero no quiero resolver ningún conflicto. No soy quién para resolver nada.» (Feldman, 2000, s.p.) y «[...] debemos ser conscientes de que el teatro es uno de los pocos ámbitos que nos quedan para levantar alfombras y enseñar a las personas (pocas) que vienen a vernos la de mierda que sigue habiendo debajo de éstas. Que decidan mirarla, barrerla, aspirarla o no tocarla pues... será cosa de ellas.» (Aznar Canet, 2019, pág. 2)

A pesar de esta aversión por «transmitir un mensaje», su teatro no elude el compromiso con la realidad ni con la sociedad, lo que sucede es que lo aborda desde otra perspectiva. «El teatro comprometido de la postmodernidad [...] ya no ofrece soluciones a los complejos problemas políticos y sociales del presente [...] no es un teatro de respuestas, sino de preguntas.» (Floeck, 2004, pág. 52) «El autor, confrontado con el magma cambiante de una nueva realidad, construye la ficción a partir de la indecisión y de la duda.»[7] (Batlle, 1997, pág. 56) Aclarado este matiz, se puede comprender mucho mejor el tratamiento estético y formalista que escoge el dramaturgo para tratar los temas que le interesan, entre ellos la violencia. La realidad está reelaborada con herramientas dramatúrgicas, pero sigue habiendo un potente vínculo con ella. «Cualquier acercamiento a la realidad, incluso el que quiere alejarse de ella,

constituye un punto de vista manifestado por el autor a través de la creación.» (Ragué-Arias, 2000, pág. 159)

3. Definición de violencia y agresividad

Luis Rojas Marcos entiende por violencia todos aquellos comportamientos humanos (conductas despiadadas, antisociales o destructivas) que conllevan el uso de la fuerza física, destinados a provocar daño, ultraje, tortura, humillación, destrucción o muerte a nuestros semejantes y que no están motivados por un propósito evolutivo, de adaptación o de autodefensa del ser humano. A raíz de su experiencia, concluye que «nuestros complejos comportamientos, desde el sadismo al altruismo, son el producto de un largo proceso evolutivo condicionado por las fuerzas sociales y la cultura.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 15)

Por su parte, John W. Renfrew establece una definición de agresividad deliberadamente amplia, aunque lo más objetiva posible con el fin de poder estudiarla. Se centra en conductas dirigidas por un ser humano hacia un blanco (otro ser humano, un animal o un objeto) que resultan en daño, a lo que añade el matiz de que sean conductas externas objetivas que puedan ser confirmadas por otros, diferenciándolas de sentimientos agresivos que no se llegan a materializar. «Dirigida» incluye la noción de intencionalidad y «daño» «se refiere a un efecto agresivo que básicamente daña al blanco y por lo general no es aceptado socialmente.» (Renfrew, 2006, pág. 29)

Partiendo de las tipologías de violencia y agresividad que establecen ambos, he podido detectar que las tres que se manifiestan de manera más profunda, reiterada y con mayor claridad en estas obras de Belbel son la relacionada con la infancia, la normalización de la agresión a través de creencias culturales y las conductas autodestructivas reforzadas por el consumo de fármacos.[8].

4. La infancia

Luis Rojas Marcos ofrece una perspectiva histórica del maltrato infantil para ver cómo ha evolucionado la actitud hacia los menores: «En cuanto a los niños [...] han dejado de ser «objetos útiles» y se han convertido en

los seres más deseados y de mayor valor sentimental para los progenitores.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 49)

Esta es la actitud que encontramos en la escena entre la Madre y la Hija en *Morir*. Los niños simbolizan el futuro y la esperanza. Son herederos directos de los valores que tratan de transmitirles sus padres: «MADRE.— Oh, antes las cosas de la vida se enseñaban así, directamente de la sangre, y ahora veo que daba buen resultado, y cuando digo sangre no quiero decir la sangre, claro que no, sino la sangre de la herencia.» (Belbel, 1996, pág. 24)

Con palabras mucho más claras lo expresa la Mujer joven en *La sangre*: «MUJER JOVEN.— [...] Tú tienes que sobrevivirnos. Eres el futuro. En ti depositamos todas nuestras esperanzas.» (Belbel, 2000, pág. 126)

Rojas Marcos refiere lo que en la psiquiatría oficial se conoce por trastorno por estrés postraumático, estado emocional que se manifiesta después de vernos indefensos ante la violencia o sufrir amenazas a la integridad física o a la vida y cuyos síntomas son sentimientos de angustia e impotencia, el miedo a la pérdida de control y el terror a la aniquilación. «Después de un traumatismo psicológico el sistema humano de autoconservación se pone en un estado continuo de alerta, como si el peligro estuviera latente y pudiera retornar en cualquier momento, lo que hace que nos asustemos con facilidad, que reaccionemos con irritabilidad a provocaciones sin importancia.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 46)

El personaje de la Niña en *La sangre* se comporta como si estuviese más allá de esta etapa y ya hubiese superado sus traumas. Aparenta una frialdad pasmosa ante la tortura que le van a infligir a la Mujer, pero no es así. Si leemos con atención, los traumas siguen vigentes:

> MUJER.— ¿Quién es tu madre?
> NIÑA.— Está muerta.
> MUJER.— ¿Y tu padre?
> NIÑA.— También. (*Pausa.*) Los asesinaron. (*Pausa.*) El enemigo. (*Pausa.*) Delante de mí. (*Pausa.*) Hace cuatro años. (*Pausa.*) Todavía tengo pesadillas. (Belbel, 2000, pág. 123)

El psiquiatra arguye que estas experiencias de abuso cruel nos llevan a cuestionar las relaciones humanas más básicas, minando el sistema de normas y principios que dan sentido a nuestra vida y acabando con la

confianza más elemental, la autoestima y las creencias fundamentales sobre el equilibrio del mundo y el orden de la existencia.

Es exactamente el caso de la Niña, que ve sus valores de compasión y humanidad más esenciales trastocados por haber sido sometida a la contemplación del asesinato de sus padres. El resultado es una persona desconfiada, el único sentimiento que cabe es el rencor: «NIÑA.— Yo he mamado el odio al enemigo desde que nací. (*Pausa*.) No es fácil deshacerse del odio cuando lo has mamado. (*Pausa*.) Y crece con los años.» (Belbel, 2000, pág. 123)

Por su parte, el biopsicólogo John W. Renfrew explica cómo el proceso de aprendizaje constituye la que posiblemente sea la fuente más importante en el germen de la agresividad, ya que los seres humanos dependemos de la experiencia para el desarrollo de nuestra conducta en mucha mayor medida que el resto de los animales.

Es justo lo que le sucede a la Niña de *La sangre*, que está ansiosa por aprender a torturar. Toma como modelos a los que ahora son las figuras de autoridad, sus cuidadores. Por eso se entusiasma cuando finalmente la Mujer joven está a punto de dejarle presenciar cómo le va a cortar un dedo con una sierra eléctrica a La mujer: «NIÑA.— Tenía tantas ganas de verlo... Por fin... Por fin...» (Belbel, 2000, pág. 125)

«Algunas consecuencias de acciones agresivas las fortalecen; otras, las debilitan [...] La conducta está afectada por sus consecuencias [...] Así pues, si se premia un acto, este será repetido» (Renfrew, 2006, pág. 125). Es decir, los refuerzos modifican la conducta de los seres humanos. Un reforzador acrecienta cualquier conducta que le precede. «Se ha comprobado que las tentativas de controlar la agresividad a veces fracasan e incluso la aumentan, pues se puede reforzar al agresor con solo prestarle atención» (Renfrew, 2006, pág. 126). O sea, que el mero hecho de prestar atención a las conductas agresivas de los niños son un reforzador, aunque se les recriminen. El efecto del refuerzo es duradero. El individuo seguirá con su acción mientras tenga éxito.

La Madre trata infructuosamente de conseguir que la Hija coma el pollo que le ha preparado. Va mezclando estímulos positivos, como explicarle lo apetitoso que es el plato, con comentarios negativos para la niña, como criticar su postura al sentarse a la mesa o reprocharle que hable. En cualquier caso, le presta una atención excesiva: «MADRE.— [...] tengo que repetirte mil veces las cosas para que las hagas, mil veces,

mil, y, mira niña, mil veces me parece a mí que son muchas veces, ¿verdad niña? [...]» (Belbel, 1996, pág. 24)

Con lo cual, lo único que consigue es acrecentar el deseo de la Hija de irritar a su madre:

> HIJA.— ¿Esto es pechuga?
> MADRE.— Sí, niña, ¿no lo ves?
> HIJA.— Pues no, debe de estar sumergida en el vómito este de salsa de color diarrea que me has hecho. (Belbel, 1996, pág. 25)

También se ha descubierto que cuando una conducta no se refuerza cada vez que se lleva a cabo, sino intermitentemente, se fortalece aún más. Por eso repetimos los actos agresivos aunque no siempre sean premiados. El refuerzo intermitente contribuye al desarrollo de la agresividad, ya sea de modo planeado o de manera inadvertida.

Es lo que está haciendo sin darse cuenta la Mujer joven en *La Sangre*. Primero le va a permitir a la Niña presenciar cómo le corta el dedo a la Mujer, pero después, cuando la Niña reacciona violentamente ante el empujón que le da esta, la obliga a marcharse de la habitación. Está reforzando el estímulo de forma contradictoria, con lo que acrecienta el deseo de la Niña.

Hasta ahora hemos hablado de refuerzos positivos, pero «a veces una conducta se ve fortalecida porque resulta en la eliminación de algo aversivo, en un proceso que se designa como *refuerzo negativo* (el término «negativo» viene de que se elimina algo, en contraste con el de refuerzo positivo [...] que implica la adición de algo). Una persona actúa para terminar con un estímulo que le molesta —escapar— o para prevenir que aparezca un estímulo dañino —evitarlo—.» (Renfrew, 2006, pág. 128).

Como explica el biopsicólogo, la agresividad puede ser muchas veces una vía de escape cuando la huida no es física o psíquicamente posible. Es entonces cuando los seres humanos emplean el contraataque como estrategia para evitar situaciones aversivas. Se pueden emplear la fuerza física o los insultos para escapar de una situación que nos resulta indeseable.

La Hija ha estado haciendo preguntas a la Madre acerca de su tío. Sabe que su madre tiene una relación conflictiva con él y siente curiosidad, pero la madre viene cansada del trabajo y trata de proteger a su hija de algo que cree que puede resultarle nocivo. Para escapar de

esta situación, utiliza el contraataque y el insulto: «MADRE.— [...] ¡Oh, Dios mío, pero, ¿qué es lo que he engendrado?! ¿Un monstruo, tal vez? ¿Acaso he engendrado a un monstruo, Dios mío? ¿Por qué? ¿Por qué ha salido un monstruo de mis entrañas, Dios mío?» (Belbel, 1996, pág. 29)

Varias réplicas después, la Hija hace exactamente lo mismo. Harta del parloteo de su madre, recurre a la agresividad para callarla: «HIJA.— ¡¡¡Cállate cállate cállate cállate!!! ¡¡¡Júrame que si como, te callarás de una puta vez!!!» (Belbel, 1996, pág. 29)

La reacción de la Niña de *La sangre* ante el empujón de la Mujer (un estímulo dañino) es literalmente una vía de escape cuando la huida no es posible: «*La niña escupe sobre la mujer, se abalanza sobre la sierra eléctrica, la coge fuertemente y se acerca a la mujer*.» (Belbel, 2000, pág. 126)

El castigo es el método elegido por muchos adultos para intentar controlar o educar a los niños a su cargo. «El castigo consiste en la aplicación de una consecuencia aversiva a una conducta con el objetivo de eliminarla. Puede consistir en la aplicación de un estímulo nocivo o doloroso (llamado *castigo positivo*, porque se agrega un estímulo [...] También se castiga extinguiendo un estímulo placentero o privando al sujeto de una condición reforzante (se llama *castigo negativo*, porque se quita algo).» (Renfrew, 2006, pág. 133).

La justificación del castigo se da por la necesidad de establecer y mantener un orden, social o familiar. Según nos informa Renfrew, el efecto inmediato del castigo es la disminución de la conducta que lo ha motivado, si bien no se llega a eliminar dicha conducta, tan solo se suprime transitoriamente. El biopsicólogo advierte que ha demostrado ser un método poco eficaz, ya que las personas que cometen actos agresivos y son castigadas, tienden a repetirlos.

La Madre trata de recurrir al castigo para conseguir educar a su hija. En este caso, se trataría de un castigo negativo, cuando amenaza con cambiarla de colegio a sabiendas de que a su hija le gusta la escuela en la que estudia actualmente: «MADRE.— ¿Quieres comer ya de una cochina vez? ¿Que no te cambie de colegio? Mañana mismo, si no comes [...]» (Belbel, 1996, pág. 27)

En *La sangre*, resulta significativo que el castigo que elija la Niña, alentada por la Mujer joven, sea el de no volver a ver a la mujer secuestrada, ni viva ni muerta, porque implica que se perderá el acto de la tortura, que para ella es tan importante. Una vez más, se trata de un castigo negativo, la supresión de un premio.

Según la teoría del aprendizaje social desarrollada por Bandura, tras observar a otras personas, estas funcionan como modelos para los seres humanos. Si una figura de autoridad nos ha castigado de pequeños, tenderemos a interpretar el castigo como un modo de resolver problemas cuando nos hallemos en una situación similar de adultos.

La Madre es un ejemplo palpable de repetición mimética de las conductas que ha aprendido de los adultos en su infancia:

> MADRE.— Cuando alguno de nosotros decía una incorrección, y sobre todo en la mesa, ¿sabes lo que nos hacía el abuelo?
> HIJA.— No. ¿Qué?
> MADRE.— Nos agarraba, nos llevaba a la cocina y nos arreaba un revés en la boca con la mano o con la servilleta. (Belbel, 1996, pág. 25)

El castigo de la Niña de *La sangre* va un paso más allá, ya que es ella misma quien lo pide, como si hubiese interiorizado tanto ese mecanismo que lo necesitase. En una extraña simbiosis de conducta infantil y adulta, la niña se autoinculpa, aunque posteriormente descubrimos que se trataba de una estrategia para engañar a los adultos y poder contemplar escondida cómo matan a la Mujer: «NIÑA.— [...]¡¡Reconozco mi error, pido perdón, impónme el castigo que merezco, por favor, castígame, necesito ser castigada, te lo ruego, te lo suplico a gritos, con lágrimas en los ojos, por favor, castíiiigameeeeee!!!!!» (Belbel, 2000, pág. 128)

El biopsicólogo propone discutir con calma el conflicto que ha llevado a los participantes a pelear como sustituto de la agresividad.

Es justo lo que no hace la Madre de *Morir* cuando la Hija se niega a comer. Paradójicamente, en un mundo de violencia, crueldad y odio como el de *La sangre*, en el que a la Niña le enseñan que la tortura es la forma adecuada de tratar al enemigo, la Mujer joven sí razona el conflicto que las ha llevado a pelearse, en un ejemplo de educación esmerada que contrasta con el entorno, por eso este comportamiento razonado resulta tan perturbador: «MUJER JOVEN.— [...] ¿Cómo se me ha podido ocurrir que te quedaras? Todavía eres una criatura inmadura que no entiende nada, un cerebro poco desarrollado. Has asimilado tan mal todo lo que te hemos enseñado...» (Belbel, 2000, pág. 127)

5. Normalización de la agresión a través de creencias culturales

Luis Rojas Marcos explica que las condiciones sociales y los valores culturales imperantes en cada época influyen en el ser humano, hasta convertirse en parte indisociable de su carácter o de su manera de ser. «La evidencia científica más sólida indica que las vicisitudes de la niñez y el entorno social y cultural determinan, en gran medida, cómo los genes, la constitución o el temperamento se van a manifestar en la edad adulta a través de actitudes y conductas.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 187)

A continuación, pasa a detallar las tres racionalizaciones, con profundas raíces en la tradición, que ha elaborado nuestra sociedad y que se encuentran firmemente arraigadas en ella para legitimar los actos violentos o agresivos: el culto al «macho», la glorificación de la competitividad y el principio diferenciador de «los otros». Se trata de principios, tradiciones o costumbres con las que se justifican actitudes agresivas en la convivencia.

En cuanto a la primera, un valor muy extendido en nuestra época es el de la «hombría», entendiendo por esta los atributos más duros de la masculinidad, los estereotipos viriles. «Esta figura suele estar representada por el hombre agresivo, implacable, despiadado, y siempre seguro de sí mismo. Un ser que reta sin miedo, persigue el dominio de los otros, tolera el dolor sin inmutarse, no llora y no expresa sentimientos afectivos.» (Rojas Marcos, 1995, págs. 189-190).

En la escena del Enfermo y la Enfermera de *Morir*, sin llegar a la agresión física o a la violencia, sí se puede constatar un abuso verbal por parte del primero a la segunda. Por el mero hecho de ser hombre, se siente con derecho a hablar de su físico poco agraciado, cosificándola: «Enfermo.— [...] En todas las películas sale siempre una enfermera, ¿no? [...] una chica mona que, sin querer o queriendo, provoca... provoca... ya me entiende.» (Belbel, 1996, pág. 35)

Al Enfermo le gustaría que esta mujer estuviese en la habitación solo para cumplir sus fantasías, y la pone en un compromiso, porque ella está en su puesto de trabajo y debe mantener un comportamiento adecuado:

> Enfermo.— No. Usted es muy fea. ¿Por qué iba a desear yo algo de usted?
> Enfermera.— Si no estuviera trabajando... (Belbel, 1996, pág. 35)

El Asesino de *Morir* sería una caricatura de este hombre viril implacable, despiadado, siempre seguro de sí mismo: «ASESINO.— No se ponga nervioso. No le haré daño. Ni se dará cuenta. Yo no fallo jamás.» (Belbel, 1996, pág. 56)

En su caso, no se trata de una violencia descontrolada o asociada a la ira. La violencia es su herramienta de trabajo y la ejerce de manera fría y metódica para ganarse la vida: «ASESINO.— ¿Eso qué importa? No soy nadie. Me pagan para que haga mi trabajo [...] Yo no soy ningún sádico.» (Belbel, 1996, 55-56)

Su comportamiento parece más inspirado en una película estadounidense de asesinos en serie que en la vida real, ya que le propone a su víctima el juego macabro de tratar de convencerlo para que no lo mate, cuando en realidad va a acabar haciéndolo de todos modos: «ASESINO.— Cállese. A ver... me ha dicho que no le mate... no le mate por... Dios. Por... Dios, ¿verdad? Muy bien, éste es el reto: usted llama a Dios y le pide que venga y que le salve [...]» (Belbel, 1996, pág. 58)

En cuanto al segundo valor que ensalza nuestra sociedad, el de la competitividad, Rojas Marcos explica cómo premiamos los triunfos obtenidos en situaciones de enfrentamiento, que requieren por su naturaleza un vencedor y un vencido. «La creencia de que el antagonismo y la pugna son elementos necesarios y deseables en todas las actividades de la vida diaria está profundamente imbuida en la sociedad occidental y es fomentada diariamente [...]» (Rojas Marcos, 1995, pág. 194)

Los medios de comunicación transmiten la idea de que vivimos en una lucha continua en la que los fuertes sobreviven mientras los débiles se hunden. Todos somos enemigos naturales de los demás. Existe la creencia extendida, desde tiempos remotos, de que la rivalidad humana es una fuerza estimulante y positiva, un destino del que no podemos escapar.

En la escena 6 de *Morir*, la Mujer policía encarna esta creencia. Se encuentra realizando una ronda con su compañero por la zona alta de la ciudad y todo está en calma. Está intranquila y aburrida, necesita estímulos, quiere pasar a la acción y poder perseguir a algún delincuente: «MUJER POLICÍA.— A todo el mundo le gusta esta parte de la ciudad. Tan tranquila. Porque nunca pasa nada. A mí no me gusta.» (Belbel, 1996, pág. 47)

Se ve a sí misma como una aventurera que solo le teme a la oscuridad, es una especie de heroína dispuesta a todo: «MUJER POLICÍA.— Bueno,

mirándolo bien, a mí sólo me da miedo la oscuridad, que conste. Ni el peligro, ni el riesgo, ni la aventura, si son a plena luz.» (Belbel, 1996, 49)

A partir del momento en que la central avisa a esta pareja y a otra patrulla de que podría estar cometiéndose un homicidio a cinco minutos de donde se encuentran, su espíritu competitivo aflora y se dispara: «Mujer Policía.— [...] tenemos que llegar a tiempo, tenemos que llegar, ¿no lo has oído? Tenemos que atrapar a ese hijo de la gran puta. ¿Qué quieres?, ¿que llegue la otra patrulla antes que nosotros, gallina?» (Belbel, 1996, pág. 50)

Está convencida de que su trabajo implica agresividad y lucha, una agresividad que resulta cómica en contraste con la tranquilidad y la actitud pacífica de su compañero:

> Mujer Policía.— [...] rastrearé las calles y encontraré a ese hijo de la gran puta y le daré un par de hostias y lo arrastraré por el pelo y lo meteré de una patada en el culo en del coche y lo llevaré con mis propias manos hasta la comisaría y todo volverá a la normalidad, yo soy un policía!!!
>
> Hombre Policía.— Y yo también, pero no he visto tantas películas como tú. (Belbel, 1996, 51)

La tercera racionalización cultural que promueve la violencia es la que Rojas Marcos llama el principio de «los otros», creencia por la cual habría grupos de personas en el mundo con los que no tenemos absolutamente nada en común, ni siquiera lo que nos hace humanos. «No solo son estos grupos o comunidades profundamente diferentes de nosotros, sino que, secretamente, son además menos valiosos, menos morales, menos buenos.» (Rojas Marcos, 1995, pág. 195)

Según explica el psiquiatra, este principio, además de fortalecer el sentimiento de orgullo de las propias virtudes, aplaca el miedo secreto a nuestras propias debilidades o imperfecciones. La creencia de que estos grupos «diferentes» (inmigrantes, homosexuales, gente de otras razas, mujeres) tienen defectos graves o repulsivos, nos permite rechazarlos, deshumanizarlos o demonizarlos, y todo esto justifica los actos violentos cometidos contra ellos, convierte a estas personas en objetos de agresión aceptables. A lo largo de los tiempos, muchos líderes han explotado esta idea, conscientes de que el odio se puede cultivar con la ayuda de la información falsa y los estereotipos para crear «enemigos», lo que conduce al fanatismo.

Esta idea es la que vertebra todo el conflicto de *La sangre*. Desde que comienza la obra, sabemos que los secuestradores de la Mujer pertenecen a un grupo: «MUJER.— [...] Cuáles son... «los límites de una moral comunitaria» [...] Usted no quería una respuesta filosófica. [...] No sólo usted, claro. Todos los de su... grupo.» (Belbel, 2000, 120)

Hay un sentido de comunidad, y sabemos que este grupo es distinto al resto de la sociedad, sus miembros no aceptan las diferencias individuales: «MUJER.— [...] Un grupo con sus propias reglas. Si éstas implican matar, da igual. Sea como sea, jamás se mata a nadie del grupo y nadie mata en realidad. Mata el grupo. [...] Usted no tiene yo. Sólo «nosotros». [...]» (Belbel, 2000, pág. 158)

A pesar de la información de la que disponemos sobre la temática: «Sergi Belbel trata del terrorismo en *La sang*, una obra cuya escritura fue sugerida al parecer por los hechos y las reacciones que se produjeron a raíz del secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco» (Ragué-Arias, 2000, 131»—132), la obra resulta perturbadora por su falta de explicaciones. Belbel no nos dice en ningún momento quiénes son estos torturadores, cuál es su grupo, quién lo organiza o qué fin persigue. No conocemos su ideología, aunque parece evidente que luchan por unos ideales:

> MUJER JOVEN.— [...] Y ahora propóngame un castigo para la niña. [...] Tiene todo el derecho a hacerlo, le iba a hacer una salvajada.
> MUJER.— Usted también.
> MUJER JOVEN.— Sí, pero por motivos legítimos, no es lo mismo.» (Belbel, 2000, pág. 128)

Lo más importante para ellos no es lo material:

> MUJER.— Ya han hablado con mi marido, les dará el dinero... [...]
> MUJER JOVEN.— ¿Qué le hace pensar que sólo queremos dinero? (Belbel, 2000, pág. 128)

Nuestra incapacidad para entenderlos añade angustia a la tortura física de la Mujer. Otro aspecto que acrecienta la desazón ante este colectivo es que no se trata de unos fanáticos irreflexivos incapaces de empatizar. Al contrario, la Mujer joven entiende perfectamente a su

víctima y es consciente de su humanidad y de su sufrimiento, como le explica a la Niña:

> MUJER JOVEN.— El odio contra el opresor. No contra las personas. Mírala. Es una pobre mujer indefensa. [...]
> NIÑA.— Pero ella forma parte del enemigo.
> MUJER JOVEN.— Ahora ya no. Ahora sólo es una mujer. Como tú y como yo. (Belbel, 2000, pág. 127)

En definitiva, lo más desasosegante de todo es que los secuestradores son humanos y sienten amor y deseos de ser felices. Una vez finalizado el trabajo del secuestro y asesinato, planean una escapada romántica a una playa y se preocupan por el bienestar de la Niña, como haría cualquier pareja. Esto los acerca a nosotros y por eso resultan más aterradores.

6. FÁRMACOS Y CONDUCTAS AUTODESTRUCTIVAS

Luis Rojas Marcos refiere el suicidio como el recurso más trágico ante «la depresión, un mal colectivo que ha inundado recientemente la comunidad occidental» (Rojas Marcos, 1995, pág. 157) y explica que las nuevas generaciones de los países industrializados son más vulnerables a esta aflicción. «La posibilidad de que una persona nacida después de 1995 sufra en algún momento de su vida sentimientos profundos de tristeza, apatía, impotencia, desesperanza y autodesprecio es el doble que la de sus padres y el triple que la de sus abuelos.» (Rojas Marcos, 1995, págs. 157-158)

El psiquiatra repasa algunas de las causas que esgrimen los expertos para la proliferación del pesimismo y la desmoralización contemporáneas: un estilo de vida carente de sentido religioso, la descomposición de la familia, la vida estresante y conflictiva de las grandes urbes, la frustración y el sentimiento de fracaso que conllevan la persecución compulsiva de ideales inalcanzables como la perfección física o el poder económico.

El paisaje que describe Belbel en *Morir* es inconfundiblemente urbano, como demuestra la acotación inicial de la obra: «*Lugar: Diferentes espacios de una gran ciudad.*» (Belbel, 1996, pág. 5) El Heroinómano vive en un pisito céntrico, la Señora en piso destartalado y muy antiguo.

Sabemos que el Heroinómano viene de un entorno familiar conflictivo, que le podría haber provocado la desesperación. Su madre murió cuando él era pequeño y su hermana mayor se tuvo que encargar de criarlos a él y a su otra hermana. Además, a su hermana mayor se le ha muerto un hijo. Es el ejemplo canónico de familia descompuesta que menciona Rojas Marcos.

En cuanto a la Señora, también son los problemas familiares los que la empujan a ese comportamiento autodestructivo, en su caso acuciados por un profundo sentimiento de abandono y soledad: «SEÑORA.— [...] Tú eres la única que me queda. Sí. Desde que me dejó mi niño. [...] ¡UNA POBRE VIEJA ABANDONAAAAAADA ESO ES LO QUE SOY! Por mi propio niño. Por todo el mundo. Por vosotros, a mí nunca viene a verme, a mí ya sólo vienen a verme los fantasmas, y no tengo a nadie [...]» (Belbel, 1996, *pág.* 40)

Por lo expuesto anteriormente, creo que tanto el Heroinómano como la Señora presentan el comportamiento de una persona deprimida.

Aparte del suicidio, Rojas Marcos menciona «[...] otras formas de autodestrucción lenta o de suicidio crónico [...]» (Rojas Marcos, 1995, pág. 162) que incluyen actitudes de abandono, maltrato del propio cuerpo o envenenamiento progresivo.

El Heroinómano y la Señora son dos muestras claras de esta tendencia al castigo del cuerpo, mediante el consumo reiterado de sustancias tóxicas.

El psiquiatra explica que los psicoanalistas consideran el suicidio «[...] una especie de «autoasesinato», un homicidio invertido en el que el odio dirigido a otra persona es desviado hacia uno mismo.» (Rojas Marcos, 1995, 1995, págs. 159»—160) Según esta hipótesis, abundan los sentimientos de hostilidad.

En el Heroinómano y en la Señora se puede apreciar una tendencia hostil hacia los familiares que tratan de ayudarlos. Él reacciona con una agresividad inusitada ante la propuesta de su Hermana de ingresarlo en un centro: «HEROINÓMANO.— ¿De quién ha sido la idea: tuya o de la otra puta?» (Belbel, 1996, pág. 18)

Ella tiene ataques incontrolados de ira, que trata de calmar, hacia su prima, a la que llama por teléfono: «SEÑORA.— [...] ¿Por qué eres tan malpensada? ¿Por qué eres tan grosera, tan bruja y tan hijaputa? Eres

más fea que el cadáver de tu madre... Oh, no, no, no cuelgues, perdona... [...]» (Belbel, 1996, pág. 40)

Asimismo, Rojas Marcos menciona otros posibles motivos para esta conducta aún incomprendida, tales como el anhelo de purgar una culpa, la necesidad de escapar de una humillación o el deseo de reunirse con algún ser querido ya fallecido.

Este sería el caso del Heroinómano. En sus palabras se puede intuir un profundo sentimiento de culpa por haber decepcionado a su hermana mayor: «HEROINÓMANO.— [...] por el disgusto que le dio su hermanito cuando en vez de estudiar derecho o medicina se matriculó en filosofía y se convirtió en un inmoral y en un... etcétera [...]» (Belbel, 1996, pág. 20)

John W. Renfrew explica que la ingestión de las sustancias químicas conocidas como psicofármacos puede afectar a nuestro estado de ánimo. Influyen sobre la agresividad, aumentándola o disminuyéndola, ya que hay distintas estructuras cerebrales que influyen en las conductas agresivas.

Los efectos de los fármacos no son sencillos, aunque es posible detectar tres factores que influyen en dichos efectos. El primero sería su capacidad para provocar cambios en el organismo cuando se mezclan con otras sustancias o si se alteran las condiciones prescritas. En especial, se alerta de los posibles efectos adversos que puede producir la ingesta de bebidas alcohólicas cuando se están consumiendo tranquilizantes.

Es justamente lo que hace la Señora en la escena 5 de *Morir*, mezclar tres pastillas azules y cinco pastillas rojas, que seguramente sean tranquilizantes, con un trago largo a una botella de brandy. En su caso, el efecto que produce la mezcla de químicos y alcohol es el delirio y la alucinación. Se le presentan visiones grotescas que la atormentan: «SEÑORA.— ¿Está papá? ¿Y mamaíta? ¿Por qué llevas una serpiente en la mano, papi? Me dan miedo las serpientes. ¿Por qué soy una vieja loca, mami? Sí, soy un lagarto. ¿Pero por qué crees que soy un lagarto? ¿No hay nadie por ahí?» (Belbel, 1996, pág. 42)

En segundo lugar, el biopsicólogo refiere la diferencia de resultados que pueden producir los fármacos según se administren puntualmente o de manera crónica. «Una sola dosis tendrá un efecto diferente o hasta opuesto al de tomar una serie continua.» (Renfrew, 2006, pág. 100)

El Heroinómano lleva años abusando de los estupefacientes, y el consumo crónico ha modificado sustancialmente su estado anímico, amén del deterioro físico que le ha supuesto. Este consumo prolongado va

irremisiblemente unido a una pérdida de la identidad esencial de la persona: «HERMANA.— Tu cara. Mírala. ¿Es ésta, tu cara? ¿Es la misma que tenías hace tres años, si es que aún te acuerdas? No. Éste no eres tú.» (Belbel, 1996, pág. 19)

El tercer factor es la cantidad ingerida, que puede tener diferentes consecuencias sobre la conducta. Renfrew pone como ejemplo el alcohol: «Mientras que una cantidad mínima tiende a producir un efecto estimulante, cantidades excesivas suelen tener un efecto de somnolencia.» (Renfrew, 2006, pág. 100)

Esto es exactamente lo que le sucede a la Señora. A medida que avanza la escena y con ella su desesperación, va bebiendo y tragando pastillas en cantidades desorbitadas. Esto le provoca tal estado de desorientación que, cuando recibe la llamada de la policía al final de la escena, está completamente aletargada y es incapaz de reaccionar ante la noticia de la muerte de su hijo: «*Pausa. Se ha quedado inmóvil con el auricular en la mano. Su expresión es fría, neutra.*» (Belbel, 1996, pág. 43)

Según nos informa Renfrew, se han realizado numerosos experimentos que demuestran una relación causal entre el consumo de alcohol y la agresividad. A medida que aumenta el consumo, aumentan los niveles de agresividad, aunque el efecto del alcohol depende de otros factores, entre ellos las características del individuo. Las variaciones interpersonales pueden tener una base fisiológica:

> También se sabe que las sustancias químicas no tienen el mismo efecto en todos los consumidores, posiblemente por diferencias en la sensibilidad de los sistemas neurotransmisores. Hay diferencias relacionadas con el sexo. Si los varones son más agresivos, esto podría implicar una influencia hormonal. Por otra parte, las diferencias individuales también podrían tener una base psicológica. (Renfrew, 2006, pág. 107)

En el caso del Heroinómano, ante la propuesta de la Hermana de ingresar en un centro de desintoxicación, a lo primero que recurre es al alcohol. Busca whisky, pero no hay en la casa: «HEROINÓMANO.— [...] Oh. No tengo whisky. No tengo dinero. Dame algo. Se me ha acabado el whisky y como ahora me porto como un angelito... [...]» (Belbel, 1996, pág. 20)

En la escena 6 de la segunda parte de *Morir* (No morir), el Heroinómano sí tiene alcohol en casa, y la ingesta provoca que su comportamiento

agresivo vaya en aumento: «*Empieza a dar patadas a los muebles. Se desespera. Coge alguna botella. Bebe. Se la acaba. Coge otra. No puede abrirla. Rompe el cuello de la botella contra el canto del mueble.* [...] *Lanza objetos al suelo, grita*.» (Belbel, 1996, pág. 91)

En cuanto a la Señora, el consumo excesivo de fármacos mezclados con alcohol le producen una agresividad intermitente, mezclada con el llanto y el arrepentimiento inmediato, para volver al ataque abruptamente. En cualquier caso, la suya es una agresividad verbal, a diferencia de la del Heroinómano, que se manifiesta de forma física.

7.Conclusiones

A lo largo de este estudio, he podido constatar que varios tipos de violencia y agresión estudiados por Luis Rojas Marcos y John W. Renfrew se revelan de manera nítida en las obras analizadas. Las más frecuentes y con mayor peso e incidencia son la ejercida sobre los niños, aquella aceptada socialmente por estar enraizada en nuestra cultura y la autoinfligida mediante el consumo de sustancias tóxicas, si bien se nos presentan otras, aunque en menor medida.

Los personajes de Belbel utilizan los comportamientos violentos como una herramienta de defensa, cuando sienten amenazada su integridad física o moral, como válvula de escape ante situaciones que les generan ansiedad, frustración, miedo o rabia, para educar a los niños, porque están repitiendo patrones que han aprendido, porque no conocen otra forma de solucionar sus conflictos o para reafirmarse y perpetuar el lugar que creen ocupar en el mundo.

La investigación hace patente que al dramaturgo le interesa el fenómeno en toda su extensión. La violencia impregna su obra, desde las manifestaciones más evidentes (golpes, maltratos físicos, torturas) hasta las más sutiles (un arsenal de ataques verbales, comentarios hirientes y observaciones aparentemente inocuas que pasan desapercibidas en una primera lectura). En ambos textos hay incontables ejemplos de agresión interpersonal y autodirigida, tanto física como verbal. «Más que la violencia física (abuso de fuerza, agresividad, etcétera), me interesa la violencia verbal. La palabra puede llegar a golpear a veces más fuerte que los puños.» (Aznar Canet, 2019, pág. 1)

Belbel no está solo pintando este paisaje, son muchos los compañeros de generación que han demostrado gran interés por el tema. En los años 90, en el contexto de la posmodernidad, cuando se ha perdido la fe en los absolutos, en las ideologías colectivas, cuando parecemos ir a la deriva, solo queda la posibilidad de abrir los ojos al mundo y mostrarlo tal cual es. Pese a todos los que insisten en el manierismo del dramaturgo, en su excesiva preocupación por la forma frente al contenido, creo que este artículo muestra que su teatro está profundamente enraizado en la realidad, que es de donde surge toda esta explosión de violencia. «Hay violencia en nuestra sociedad. [...] La desigualdad entraña siempre violencia. No hace falta que nos peguemos en el metro. Está ya en la misma mirada. En la diferencia según el sustrato económico de los que la habitan. Hasta en la ropa. Y, por desgracia para la humanidad, en el sexo y en el color de la piel.» (Aznar Canet, 2019, págs. 1-2)

Por otro lado, al autor no solo le interesa la violencia advertida en el mundo real. Consciente de que la ficción y las representaciones artísticas nos impactan tanto como lo que vivimos en primera persona, reconstruye de manera lúdica, lúcida e irónica los comportamientos violentos que contemplamos en el medio audiovisual, reelaborándolos para reflexionar sobre la forma estética que adoptan. Hay ocasiones en que las agresiones en la obra de Belbel aparecen altamente estilizadas. Hay una distancia que no persigue otro fin que el de evidenciar lo que consumimos habitualmente.

Belbel retrata estos comportamientos para servirnos a modo de espejo, para devolvernos una imagen incómoda pero necesaria del mundo actual, no exenta de humor. Es un autor con una honda preocupación social, pero su intención no es sentar cátedra; en todo caso, quiere advertir de situaciones cada vez más frecuentes para que sea el espectador el que tome conciencia y decida qué hacer al respecto. Quiere sacudirnos. Solo comprendiendo quiénes somos, podemos empezar a cambiar.

8. Obras citadas

Batlle, Carles (1997). «La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat». Caplletra. Revista internacional de filología (Nº 22), p. 49-68.

Belbel, Sergi (2000). *Obras escogidas [Vol. 1] El tiempo de Planck, La sangre*. Madrid: La Avispa.

Belbel, Sergi (1996). *Morir (un instante antes de morir)*. Volumen LXVIII de la Biblioteca Antonio Machado de Teatro. Madrid: Visor Dis.

Feldman, Sharon G. (2000). «Dos conversaciones con Sergi Belbel: «Que me gusten La Fura dels Baus y Molière no es una contradicción.»». España Contemporánea. Revista de literatura y cultura. (Tomo 13. Nº 1), p. 71-86.

Floeck, Wilfried (2004). «El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmoderndiad». Iberoamericana. America Latina, España, Portugal. (Nº 14), p. 47-68.

Foguet i Boreu, Francesc (2011). «Mòdul didàctic 8, Sergi Belbel». En: Lladó i Vilaseca, Jordi (ed.) *Teatre Català*. Barcelona: FUOC, p. 1-24.

García Pascual, Raquel (2010). «Sensibilización y denuncia de malos tratos en el teatro español contemporáneo. Paloma Pedrero e Itziar Pascual». Anagnórisis: Revista de investigación teatral. (Nº 1), p. 260-285.

García Pascual, Raquel (2012). «Violencia de género en el teatro de autoría masculina. Proyecto de repertorio escénico en lengua española (siglos XX y XXI)». I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Libro de Actas. Suárez-Villegas, Juan Carlos, Liberia Vayá, Irene y Zurbano-Berenguer, Belén (Coord.) Universidad de Sevilla.

Huguet-Jerez, Marimar (2003). «Destellos posmodernos a la luz de Sergi Belbel: *A.G./V.W. Caleidoscopios y faros de hoy*». En: Anales de la literatura española contemporánea. (Volume 28, Issue 2). Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 61-76.

Madariaga, Iolanda G. (2006). «Una fulgurante trayectoria. Sergi Belbel en la cumbre del teatro catalán». Primer Acto (315), p. 10-11.

Ragué-Arias, María José (2005). «Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra». Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda. (Nº 27), p. 11-21.

Ragué-Arias, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

Ragué-Arias, María José (2000). *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: INAEM y Centro de Documentación Teatral.

Renfrew, John W. (2006). *Agresión. Naturaleza y control*. Madrid: Síntesis.

Rojas Marcos, Luis (1995). *Las semillas de la violencia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ruggeri, Magda (2004). «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga». Cuadernos de dramaturgia contemporánea (Nº 9), p. 15-27.

Sarasola, Daniel (2016). «3. Nuevos caminos del teatro, a. El teatro postdramático». En: Doménech, Fernando (ed.) *Manual de dramaturgia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 95-99.

Surbezy, Agnès (2003) «Être ou ne pas être postmoderne... Théâtre espagnol actuel et postmodernité: un étude de cas (Ernesto Caballero, Rodrigo García, Borja Ortiz de Gondra, Alfonso Zurro)». Université de Toulouse-Le Mirail: Tesis para la obtención del Doctorado en Letras.

Vidal Claramonte, María Carmen África (1992). *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea.

9. Anexo: entrevista a Sergi Belbel

En tus obras *Morir (un instante antes de morir)* y *La sangre* hay gran cantidad de personajes que se comportan de forma violenta o agresiva. ¿Qué es lo que te interesa particularmente de estas conductas?

La violencia en sí misma no me interesa. Lo que en realidad me interesa, o me intriga, es el comportamiento de unos personajes sometidos a un «estrés» (social, económico, político, pero sobre todo emocional), de tal magnitud que deben recurrir a ella (la violencia) para compensar o saciar su angustia, llenar su vacío, luchar contra su sinvivir. Hay también diversos grados de violencia. Más que la violencia física (abuso de fuerza, agresividad, etcétera), me interesa la violencia verbal. La palabra puede llegar a golpear a veces más fuerte que los puños. Y en teatro, me apasiona ese juego.

En ambas obras la violencia se entremezcla en ocasiones con el humor, provocando la risa del público ante lo inesperado. ¿Es un mecanismo consciente, pretendes algo con esta mezcla?

No lo sé muy exactamente. Es lo que llama la atención de mis obras, sobre todo en el extranjero. Creo que es algo que ya hemos «mamado» nosotros, en nuestra literatura. *La Celestina*, una de las primeras grandes obras de nuestro teatro, ya es calificada de «tragicomedia». Lope de Vega reivindica la mezcla de géneros. Encontrar lo cómico en lo trágico y lo dramático y lo trágico en lo cómico me encanta. Nunca he creído del todo en la separación estricta de «género». Ni en la literatura... ni en la vida. Viva la impureza. Y sin impureza, no hay teatralidad posible. Cuando doy clase de escritura me encanta hacer un ejercicio: al leer una escena teatral, paro a la mitad y pregunto al alumno cuál cree que va a ser la réplica siguiente. Y siempre, siempre, la mejor réplica suele ser la menos esperada. «Nobody is perfect» en *Some like it hot*, de Billy Wilder, es sin duda una de las réplicas más sofisticadas, elaboradas y sorpresivas de todos los tiempos. Una réplica menos cómica de lo que parece, casi trágica (subtexto: «te quiero a pesar de lo que seas y nada lo va a cambiar, ni que tengas pene —aunque tal vez me gustes porque ya intuía que lo tenías—»), cierra una de las comedias más redondas de la historia del cine. El humor es sin duda el mecanismo más potente con el que contamos los dramaturgos, guionistas y «contadores de historias» para tener al espectador agarrado por las solapas, para conectar con él, para que no nos ignore. La risa, en un teatro, es para mí, al revés que para muchos críticos y pedantes que leyeron mal un par de frases perdidas y mal interpretadas de Aristóteles en su *Poética*, un auténtico bálsamo cuando se produce en el lugar en que has previsto que se produjera. Incluso también en momentos inesperados en que los espectadores necesitan «comunicar» a los intérpretes que les están siguiendo. No hay nada peor para un dramaturgo que provocar un silencio o un bostezo en un momento en que habías imaginado una sacudida. También hay risas nerviosas que no denotan comedia, sino incomodidad, perplejidad. Aquellas que van acompañadas de un «oh, qué fuerte». Y esas son las que más me gustan. Cuando fui a ver *Happiness*, la película de Todd Solonz, no paré de reír. Un señor que tenía delante, de repente se giró y me dijo: «pero, ¿a usted le hace gracia esta porquería?». Y le contesté que sí. Y me miró muy mal. Pero no pude dejar de reírme. Un poquito menos fuerte, para no molestarle, pero incluso diría que con mayor intensidad

(o «morbo»), por ver que a él todo aquello no le hacía gracia alguna e incluso le indignaba.

¿Dirías que la violencia presente en estas obras procede de tu observación directa del mundo que te rodea, o de las ficciones de medios como el cine o la televisión?

De la vida. Por desgracia. De todo lo que nos rodea. Hay violencia en nuestra sociedad. El concepto de ciudad, de gran ciudad, comporta en sí mismo grandes dosis de violencia. Y no digamos la gran ciudad con sus suburbios («banlieue», en francés). La desigualdad entraña siempre violencia. No hace falta que nos peguemos en el metro. Está ya en la misma mirada. En la diferencia según el sustrato económico de los que la habitan. Hasta en la ropa. Y, por desgracia para la humanidad, en el sexo y en el color de la piel. Lo advirtió magistralmente Koltès en todas sus obras, ciertamente visionarias. Por eso no me interesa en absoluto el juego *estético* con la violencia. Para entendernos, admiro los aspectos técnicos, las habilidades estilísticas de un Tarantino pero no me gustan sus películas justamente por el tratamiento de la violencia. Se regodea en ella. Casi la justifica. Me resulta poderosamente reaccionario. El discursito final de Samuel L. Jackson en *Pulp Fiction* me repele bastante. Prefiero a un Haneke que muestra la violencia con toda su crudeza o incluso jugando con ella (*Funny Games*) y te deja a ti, espectador, la misión de sacar tus propias conclusiones.

En tu opinión, ¿hasta qué punto influyen las escenas de violencia a las que nos someten los medios de comunicación en nuestro comportamiento cotidiano?

Hay mucho comercio con la violencia. Y eso es lo peor. Pero en un escenario, no, porque en él todo es mentira. Y eso es lo bueno del teatro. Utilizamos la «simulación» de la violencia para hacer reaccionar al espectador (que sabe que todo es falso), para conmoverlo, inquietarlo, cuestionarlo. En la televisión, en cambio, la mayor parte de los programas la utilizan *realmente* y la banalizan («Grandes Hermanos», tertulias, etc). La utilizan como reclamo, incluso de audiencia. No hay nada más lamentable.

¿Crees que el teatro, el cine o la televisión tienen alguna capacidad para modificar nuestras actitudes?

No lo sé. Me encantaría poder decir que sí. Pero ya no estamos en los años 30 del siglo XX, escribiendo obras «épicas» y «didácticas», sino a las puertas de la tercera década del siglo XXI, en que la ingenuidad de

pensar que podemos cambiar el mundo se ha diluido casi por completo. Dar respuestas queda claro que no es nuestra misión. No somos quiénes para decir a los demás cómo han de vivir sus vidas. Sería pretencioso y soberbio. Pero sí debemos ser conscientes de que el teatro es uno de los pocos ámbitos que nos quedan para levantar alfombras y enseñar a las personas (pocas) que vienen a vernos la de mierda que sigue habiendo debajo de éstas. Que decidan mirarla, barrerla, aspirarla o no tocarla pues... será cosa de ellas.

¿Crees que la sociedad hoy es más o menos violenta que cuando escribiste estas obras?

Igual. O peor. Cuando las escribí, el mudo occidental aún no había recibido el tremendo bofetón que supuso (bofetón o levantamiento súbito de alfombra, según cómo se mire) del 11S del 2001. Para mí hubo un antes y un después de ese momento. A partir de ahí... pues... así estamos.

10. Notas

1 La postmodernitat suposa la mort del subjecte, l'afirmació de la societat de consum, la incapacitat d'afrontar-se al temps i a la història o, entre altres aspectes, la transformació de la vivència temporal en un present perpetu. A més, la postmodernitat fa prevaler les visions fragmentàries, fracturades, discontínues, relativitzadores, escèptiques de la realitat.

2 Réappropriation et une revalorisation de la quotidienneté et de la «vie ordinaire».

3 Que podríem anomenar de les *relacions violentades*.

4 En termes genèrics, es tracta d'un conjunt d'obres que accentua la vampirització del guionatge televisiu dels ressorts de l'escriptura dramàtica, l'assumpció o alteració sense complexos de gèneres com ara la comèdia o el melodrama adreçats a públics més amplis i una aproximació superficial de temes candents.

5 Le agradezco sinceramente a Sergi Belbel la prontitud y el entusiasmo con que contestó a la entrevista que acompaña a este artículo, realizada el 21 de marzo de 2019 por correo electrónico.

6 No es pot parlar d'un grup homogeni d'escriptors. Que de vegades tinguin punts en comú, s'explica, simplement, pel fet de compartir un mateix context cultural i polític.

[7] L'autor, confrontat amb el magma canviant d'una realitat inèdita, construeix la ficció a partir de la indecisió i el dubte.

[8] Descarto otros tipos de violencia que aparecen en las obras objeto de análisis con un peso menor, tales como la agresividad producida por el estrés ambiental (entendido como circunstancias socioeconómicas adversas), la crueldad sin sentido ejercida por sociópatas y psicópatas faltos de empatía (y las consiguientes reacciones que provocan en el resto de personas) y la eterna fascinación del ser humano por las atrocidades, que en el contexto de la posmodernidad está indisolublemente ligada a los medios de comunicación audiovisuales, porque desbordan los límites de este artículo. La sobreexposición a la violencia en el medio audiovisual con la consiguiente insensibilización de los espectadores y el posible aumento de la agresividad de los mismos como consecuencia podría ser el tema de otro artículo.