

La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas

NORA EIDELBERG

En 1896 se estrenó en París una pieza teatral que hizo historia en el teatro—*Ubu Roi* de Alfred Jarry. Por primera vez se presentaba en el teatro elementos tan en contra de las convenciones establecidas para la escena, que la pieza provocó reacciones violentas del público. Jarry exigió que el espectador se identificara no con un personaje idóneo, que era la norma del teatro del siglo XIX en Francia, sino con un personaje innoble, un antihéroe que representaba los instintos más bajos de cada individuo y que las convenciones sociales y teatrales prohibían mostrar. Père Ubu, el protagonista de *Ubu Roi* y de tres piezas más que le siguieron, es vulgar, grotesco y estúpido, y se guía por sus apetitos más viscerales para cometer toda clase de abusos sin compunción alguna: chicanerías, violaciones y asesinatos.¹ Henri Behar señala que en su intento de “frapper la foule” (escandalizar a la gente) Jarry se rebeló no sólo contra las convenciones anticuadas del teatro, sino contra todo, lo físico y lo metafísico, con la intención de inventar una realidad nueva.² Después de la auto-destrucción del autor, *Ubu Roi* fue relegado al olvido y recordado a veces como una curiosidad o la travesura de un “enfant terrible.”

Antonin Artaud desarrolló las teorías del teatro de vanguardia basándose en el teatro de Alfred Jarry, treinta años después de la muerte de éste. Artaud vio en Ubu una tremenda fuerza destructiva que había eliminado el drama convencional como “drama as entertainment” o “drama with a purpose” que habían dominado el teatro por tanto tiempo. Artaud atacó el concepto de “cultura,” que para él significaba la acumulación de capas artificiales con modalidades de conducta socialmente aceptables, presentadas como costumbre y tradición que la civilización había impuesto sobre la naturaleza humana, ocultando así su esencia. Según Artaud, el artista deberá, por lo tanto, presentar en escena las tendencias instintivas del hombre (cólera, odio, apetitos físicos, etc.) con la intención de sacudir al espectador, utilizando lo que Artaud llamó el “drama de la cruel-

dad.”³ Esta crueldad se manifiesta también como violencia entre seres humanos, pero cuando se la utiliza en el teatro deberá ser presentada de una manera calculada para purgar al espectador de las emociones correspondientes, en vez de incitarlo a imitarlas.

De acuerdo a Allan Francovich en *The Drama Review*,⁴ el concepto de crueldad de Artaud ha sido mal interpretado por muchos dramaturgos y críticos que creen que basta mostrar escenas de horror gratuitamente para pasar por teatro de crueldad. Lo importante es el ritual de la crueldad. Artaud habló de la necesidad de un lenguaje ritual y tal vez se habrían evitado muchos equívocos si hubiera titulado sus manifiestos como teatro ritual.

Lo que es irrefutable es que Artaud fue el catalizador de un drama nuevo que surgió en la década del cincuenta en Francia con el nombre de teatro de vanguardia, con dramaturgos como Adamov, Beckett, Ionesco y Genet. El rasgo común entre ellos es su preocupación con el destino malévolamente a que está sujeto el hombre moderno. Todos ellos descartan el empleo de la sociología y de la psicología en la estructuración de los personajes, haciéndolos actuar dentro de una atmósfera puramente teatral, a veces como en sueños, acompañados de lenguaje y gestos rituales.

La otra corriente que ha influido en el teatro moderno es el teatro épico-didáctico de Bertolt Brecht, que utiliza la técnica de alienación entre el público y los personajes, apelando directamente al intelecto del primero, sin permitirle que se identifique vicariamente con los segundos.

Tanto los brechtianos como los absurdistas se muestran insatisfechos con el lenguaje—tal como existe—como medio de comunicación entre los individuos. Esto se atiene a las teorías de Artaud sobre el lenguaje y la necesidad de romper con el uso tradicional del lenguaje en el teatro. Martin Esslin concluye que en vez de ser contradictorios los dos métodos, el brechtiano y el absurdista, se complementan y podrían fusionarse en el futuro.⁵

El teatro contemporáneo en América Latina incorpora ambas tendencias al igual que rasgos expresionistas y surrealistas. En la última década han aparecido una serie de obras que se caracterizan por su eclecticismo aún cuando los autores y los críticos los clasifiquen como seguidores de cierta tendencia específica. Virginia Ramos Foster en “Variations of Latin American Third World Drama,” examina los diferentes grupos de teatro popular y teatro colectivo que han surgido en años recientes en todo el continente y publica la copia de un manifiesto subversivo publicado en 1969 por artistas argentinos en Buenos Aires.⁶ Judith Ishmael Bissett, en dos trabajos recientes, estudia obras del teatro documental y estructuras de concientización y alienación en piezas de Vicente Leñero, Jorge Goldemberg, David Viñas, Sergio Vodanović y Plínio Marcos.⁷

Las cuatro piezas que serán estudiadas a continuación son eclécticas, ya que presentan técnicas del teatro del absurdo, del teatro expresionista y del realista. Lo que tienen en común es que en cada una de las piezas el autor experimenta, a su modo, con el concepto de ritual con un trasfondo de crueldad o violencia que se remonta a Artaud. Los rituales creados se manifiestan en forma repetitiva y/o circular, abarcando toda la pieza o segmentos de ella, produciendo una ilusión de estasis que afecta igualmente al elemento temporal. Con estas técnicas los autores exponen los sistemas sociales o políticos fijos y opresivos y

proponen al espectador la noción o la necesidad de una ruptura con esos sistemas caducos. El hombre es presentado en lucha continua con fuerzas dominantes que a veces no entiende y que le impiden actuar o trabajar con libertad dentro de las condiciones impuestas.

Las cuatro piezas son: *Infierno negro* de Demetrio Aguilera Malta, del Ecuador, que presenta dos rituales en oposición, entrelazados por un tercer ritual poético; *El menú* de Enrique Buenaventura, de Colombia, que muestra con una farsa grotesca los valores caducos del sistema socio-político del país. Finalmente, los argentinos Guillermo Gentile con *Hablemos a calzón quitado* y Eduardo Pavlovsky con *El señor Galíndez*, exponen en rituales alegóricos el mecanismo de la opresión política, el primero en una relación filial distorsionada y el segundo en un estudio psico-dramático del empleo de la tortura y su efecto sobre los verdugos.

Infierno negro, de Demetrio Aguilera Malta, presenta dos rituales de dos mundos antitéticos, Nylónpolis y Necrópolis, entrelazados por un coro que opera como un tercer ritual de carácter mágico-lírico.⁸ El primero representa una ciudad imaginaria, donde los Notables, la oligarquía que controla el país, son personajes caricaturizados bajo nombres simbólicos. El segundo ritual es la ultratumba donde están los que fueron víctimas de la Nylónpolis, todos negros, que actúan solemnemente y con dignidad. El tercero es un elemento innovador y el más interesante de esta pieza. Está formado por un Coro de Negros con máscaras que recitan, en ámbito mágico, segmentos de poesía de diecisiete autores contemporáneos que captan y evocan la esencia de la raza africana. Mientras recitan se escucha música de influencia africana, desde el tom-tom primitivo al jazz moderno.⁹ Estos cuadros líricos están intercalados y se enlazan con los dramáticos que ocurren, ya sea en la Nylónpolis o en la Necrópolis, y que el autor separa trasladando la acción a diferentes espacios del escenario y utilizando juego de luces. Los cuadros líricos actúan, según señala Gerardo Luzuriaga, "como caja de resonancia, como pantalla magnificadora, donde cada escena dramática individual adquiere su cabal sentido y explicación."¹⁰

Los personajes de la Nylónpolis tienen nombres simbólicos: Arácnido Mefítico, el industrial; Creso Topo, el banquero; Pimpampum, el general, ubuesco en su crudeza; Feto Eunuco, el "lirida" burócrata, y otros. El lenguaje y las acciones de los Notables son grotescos y repetitivos. Todos juntos representan una sociedad capitalista en función, motivados únicamente por la codicia. Al comenzar el primer acto están reunidos para preparar las exequias fúnebres de Horridus Nabus, el inventor-científico de la ciudad, quien muere de un ataque cardíaco al negarle los líderes participación pecuniaria en su último invento, el aerómetro, aparato que mide y raciona el consumo de aire de cada individuo, y por el cual deberá pagar. Después del entierro, la acción pasa a la Necrópolis, donde las víctimas de la oligarquía, negros vestidos con túnicas de diversos colores, se expresan en lenguaje grave y solemne. Los negros se disponen a juzgar a Horridus Nabus por sus crímenes en vida, con escenas en retrovisión. En éstas se inscriben los núcleos semánticos relacionados con la demostración del aerómetro y se recrean los sucesos de un pasado más remoto cuando Nabus inventó su embutidora, utilizando como materia prima a los negros que por diversas razones faltaron al orden establecido en Nylónpolis. No se ve la máquina, como

sí sucede en el caso con el aerómetro, pero la imagen de la descripción de la trituración es más horripilante que si se hubiese demostrado en alguna forma.¹¹ Horridus defiende en esta forma su invento durante el juicio: "Tiene todos los adelantos de la técnica y cumple con las mayores exigencias de la higiene. . . . Además, es como un símbolo. Toda blanca. . . Negro I: (*Sombrio*) Sí. Sólo la materia prima es negra. Horridus: Al salir ya deja de ser negra. . . . Se convierte en alimento de los blancos" (p. 120). Horridus es finalmente condenado al *Infierno negro* que consiste en volver a la tierra convertido en negro "por los siglos de los siglos" (p. 132) y sufrir en carne propia lo que hizo sentir a los otros.

La relación temporal es estática en la Necrópolis. De las escenas del pasado-inmediato y del pasado-pasado que recorre Nabus en retrovisión, se puede decir que son hechos que quedan fijos en un marco histórico, en el que el tiempo permanece eterno. En cuanto al futuro de Horridus y su condena a volver como negro a la vida, el tiempo obedecerá a una trama circular, pues tendrá que sufrirlo eternamente. En lo que se refiere a la Nylónpolis, el ritual de codicia que sus habitantes encarnan es tan consumidor y obsesivo que devora al tiempo al igual que a las víctimas.

Infierno negro tiene rasgos del teatro del absurdo y del teatro expresionista y se nota las influencias de Brecht y de Genet. Es evidente la influencia de *Les Nègres* de Genet, que trata sobre el mismo tema y utiliza procedimientos mágico-rituales también. Aguilera Malta presenta un abordaje más explícito que apela más a los sentimientos que al intelecto.

El menú de Enrique Buenaventura es una farsa en un solo acto que parodia en forma esperpéntica las instituciones que componen la nación colombiana con la violencia soterrada en el gesto y lenguaje grotescos.¹² *El menú* revela la influencia del teatro del absurdo en el distanciamiento de los personajes del público y en el hecho de que son personajes simbólicos. Además, los mendigos recuerdan a *Viridiana* de Luis Buñuel, y en la sátira lúdica se ve una afinidad con las películas de Federico Fellini.

El menú se refiere a un banquete anual en honor de un candidato que una institución de caridad (el Círculo, representado por las señoritas) ofrece en su local. Estructuralmente, *El menú* es un ritual circular que empieza y termina en la misma forma: los mendigos cantan "La canción de la muñeca" y un niño vestido de negro canta "La canción del vengador," interactuando con el público. Dentro de la pieza hay, además, una serie de rituales interiores que parodian en forma metonímica los poderes que fragmentan el país. El lenguaje de los personajes es cargado de perogrulladas, de escatología, con frases que en muchos casos carecen de sentido, pero que deben pronunciarse siguiendo reglas estrictas. Se utiliza la anáfora como técnica de retardación y para crear los rituales circulares.

El sistema militar se inscribe al pasarse los comestibles para ser inspeccionados por el Secretario, quien toca un pito y se coloca en formación, seguido por el Metre, los Criados y los Mendigos, los que van repitiendo lo que el Secretario lee en una lista, las provisiones para el menú del banquete. La misma técnica de retardación se utiliza en el ritual eclesiástico. Los criados arreglan la mesa como si fuera un altar y la ceremonia de desinfección de los mendigos se lleva a cabo en ritual quirúrgico-religioso. El secretario se pone guantes y pide que le alcancen sucesivamente el "atomizador grande" y el "atomizador chico," el "bisturí, peine,

cepillo y lupa" (pp. 166-67). La Iniciada, una de las mendigas, rehusa abrir la boca y el Fakir le dice "Abra la boca, Iniciada. Es la comunión" (p. 168). Todo esto es seguido por gran tumulto de matones, fotógrafo, criados, que causan gran confusión.

Los personajes son motejados de acuerdo a sus características o defectos físicos, como el Ciego, el del Carrito, la Iniciada y el Fakir, entre los mendigos; y la Enana, la Mujer-Hombre, la Tuerta, la Gorda, entre las señoritas. Llega el candidato "que va a ser lanzado a las altas esferas" llevando un saco que le queda grande y un sombrero de copa. Usa máscara impersonal y una peluca de rizos rubios. Agita las manos en el aire, metidas dentro de enormes guantes blancos, pero en el transcurso del banquete sólo abre la boca para comer. El representa el poder político que en su caso es nulo, así como el de Colombia por analogía. Los mendigos comen las sobras que deja el candidato y las señoritas no comen porque ya comieron en otro banquete anterior. Al final, los mendigos atacan al candidato en un acceso de cólera, tirando sus ropas por el aire y dejándolo "reducido a una masa oscura, encogida sobre sí misma" (p. 187).

Abundan segmentos en que la crueldad se manifiesta en la burla de los defectos físicos de los otros. Por ejemplo, se sugiere una relación afectiva entre El del Carrito, un mendigo sin piernas, y La Enana, una de las señoritas. Cuando El del Carrito es castigado por insubordinación, la Enana lo defiende: "Todo porque no puede valerse por sí mismo. Pobrecito mi medio, mi mitad!" (p. 175). El efecto visual de estos personajes "manqués" debe ser sumamente chocante.

Con *El menú*, Buenaventura presenta una sátira humorística de Colombia y sus instituciones anárquicas y caducas. Al mismo tiempo se infiere la violencia que rige en la ideología dominante. Ni los mendigos se escapan a la crítica, en vista de su pasividad: "Uno tiene que contentarse con su suerte" (p. 171) y "ocupe su lugar, si quiere sobrevivir" (p. 183).

Guillermo Gentile y Eduardo Pavlovsky forman parte de un número selecto de dramaturgos jóvenes argentinos como Ricardo Monti, Angel Ruggiero, Alberto Adellach, Ricardo Talesnik y Hebe Uhart entre otros, que experimentan con producciones colectivas o individuales, usando nuevas técnicas teatrales. Un rasgo común entre ellos es que no sólo escriben para el teatro sino que son gente de teatro, pues algunos son también actores o directores. Gentile y Pavlovsky hicieron de protagonistas de sus obras, *Hablemos a calzón quitado* y *El señor Galíndez*, respectivamente. Otro rasgo común, y más importante, es la inquietud primordial que muestran por el fenómeno socio-político que toca al país y que se manifiesta en lo que se ha llamado "teatro político."¹³ Estos autores tienen que trabajar muchas veces en condiciones adversas, como las sanciones de la censura o las represiones policiales a los artistas que no acatan los dictámenes del gobierno. Muchas veces el artista obliga a la oligarquía a ponerse al descubierto, aplicando represalias. Otras veces, el mensaje político está contenido dentro del texto en forma de alegoría, con lo cual el autor puede salvarse de la censura.

Hablemos a calzón quitado es una alegoría en la cual se observa un ritual entre las relaciones de padre e hijo en un ambiente doméstico.¹⁴ El padre, un transvéstite esquizoide, asalta taxis de noche, vestido de mujer. En un rol de padre/madre de Juan, ha logrado frenar el desarrollo sexual y social del joven,

quien a los veinticuatro años es un niño/hombre cuyo universo gira alrededor del padre. En el campo semántico y bajo una escritura de comicidad estentórea, nos enteramos que el padre aún baña al hijo, juegan a “reventar los cachetes,” y utilizan el lenguaje eufemístico de los anuncios económicos y los clichés de las telenovelas. El padre ha logrado simular la suspensión del tiempo con la intención de prolongar la ilusión de su juventud. Los signos escénicos sostienen el ritual; en la pared hay un espejo en el cual el padre se mira continuamente tratando de desmentir su envejecimiento, y una fotografía de la tierra vista desde la luna que produce un efecto estático.

Martín, un amigo de Juan, a quien invitan a quedarse a vivir en la casa, es el elemento antagónico cuya intervención en la educación de Juan va a ayudar a destruir el ritual. Los cambios en Juan comienzan a manifestarse con las lecturas que Martín, el revolucionario, le provee. Juan lee en un libro de historia: “Aquí dice que si las cosas no cambiaran no habría historia. . . Lo leí hace un rato . . . es lo primero que dice el libro. (*Pausa*) MARTÍN: Aprendés rápido vos, ¿eh? ¿Qué más leíste? JUAN: Eso, nada más. ¡Ah, no! Ahora me acuerdo. ‘El cambio puede ser lento o violento’ ” (p. 23). A través de sus lecturas, Juan llega a percibir la naturaleza anómala de su padre y luego con su manía de “investigar” en los periódicos se entera que es él el asaltante de taxis. Juan sufre la catarsis en una pesadilla en la que aparecen el padre y Martín, los dos hamacándose suspendidos de unas sogas del techo y “marcando el tiempo”:

PADRE: Marco el tiempo, querido, marco el tiempo. Tic Tac, Tic Tac, Tic Tac. . . El año setenta, querido. . . La era espacial. . . Tic Tac, Tic Tac. . .

MARTÍN: Juan, hay que acelerar el tiempo. La Revolución, Juan. Tic Tac, Tic Tac. . . (p. 44)

Juan se debate angustiosamente entre los dos polos sin poder resolver la antítesis. En el clímax de la escena final, el padre queda desenmascarado y Juan, con el apoyo de Martín, no intenta detenerlo cuando amenaza con abandonarlo. Al salir el padre, Juan cree haber encontrado un reemplazo en Martín, pero éste lo abandona: “Ya no me necesitas. Hiciste tu revolución” (p. 50). Desolado, Juan está a punto de suicidarse, pero en un gesto paliativo, descubre al público y busca amparo en él: (*Va a la platea pidiendo:*) “No hay alguien, ni siquiera una persona que me infle los cachetes.” (*Luego vuelve al escenario y dirá:*) “Alguien en el 70 me infla los cachetes” (p. 52). El mismo ritual que causó su impotencia es ahora usado como recurso de salvación.

Virginia Ramos Foster señala la relación entre *Hablemos a calzón quitado* y la literatura de los escritores negros norteamericanos (especialmente James Baldwin), “who identify social abnormality with psychological abnormality and for whom political liberation and individual liberation become one and the same.”¹⁵ De esta manera, rompiendo el campo tético (serie integrada por enunciados) en *Hablemos* . . . se inscribe la alegoría: el padre en su rol dual de gobierno paternalista y de madre, como madre patria, ha mantenido en estado de ignorancia opresiva al hijo, el pueblo. Martín, el revolucionario intelectual, es el agente catalizador que abre los ojos al pueblo exponiéndolo a la realidad, la

cual, en el momento de la confrontación, resulta demasiado desgarradora para ser tolerada por el individuo.

El señor Galíndez es un psicodrama con el que su autor, Eduardo Pavlovsky, denuncia la existencia de la tortura en la Argentina y "la interiorización del fenómeno . . . como un hecho obvio."¹⁶ La obra es universal pues tiene que ver con todas las dictaduras que se valen de la tortura como medio de coerción o de castigo. A diferencia de *Infierno negro* de Aguilera Malta, donde el fenómeno está tratado en lenguaje explícito y los personajes son caricaturizados, en *El señor Galíndez* la violencia se infiere de unos individuos corrientes que operan en una atmósfera cotidiana. Esta verosimilitud posibilita al espectador identificarse con ellos.

Los diálogos de las primeras escenas entre Eduardo, el aprendiz recién llegado, y Sara, la criada, y luego con Beto y Pepe, son en lenguaje coloquial con abuso de la coprolalia. Beto y Pepe se refieren a su "laburo" como si fuera un trabajo pedestre, pero el espectador comienza a percibir una sensación de "extrañeza en el ámbito" especialmente cuando se habla del señor Galíndez, quien nunca aparece en escena y quien adquiere un perfil enigmático y temible en las conjeturas que Beto y Pepe hacen de él, pues ellos tampoco lo han visto. Galíndez sólo se comunica con ellos por teléfono, ejerciendo sobre ellos un control ubicuo. Los tiene "entrenados" con condicionamiento positivo, elogiándolos constantemente y apelando a su orgullo de profesionales expertos. La sujeción de Beto y de Pepe a las llamadas de Galíndez es la nota perturbante en el ambiente de aparente normalidad.

Los cambios se van introduciendo con la acción. Los signos visuales y el juego de luces son muy importantes. Un episodio con las prostitutas que Galíndez les manda "para que se diviertan" (p. 82), da una idea al espectador poco avisado hasta ese momento, de la verdadera naturaleza del laburo del trío. Desnudan a las mujeres, no con fines eróticos sino para atormentarlas. Comienzan a aparecer los instrumentos de tortura: la picana, las sogas, los hierros. Cuando se disponen a aplicarlos a las mujeres, suena el teléfono y los tres hombres quedan petrificados; las instrucciones son de soltar a las mujeres y prepararse a trabajar en serio dentro de diez minutos. Empieza la preparación para el ritual, lo que es un ritual en sí: la mesa se convierte en una camilla al quitársele el mantel, el armario gira y se revelan cajas de instrumental médico de donde Beto saca jeringas, ampollas, pinzas, etc. Ambos se ponen camisolines y guantes de goma. "Todos los movimientos se hacen en silencio y en perfecta coordinación. . . El ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura. . ." (p. 87). Cuando Eduardo vuelve, después de llevar fuera a las mujeres, queda totalmente desconcertado.

PEPE: No te asustés, pibe. Es la rutina. . . (*A Beto*) ¿Cómo estás?

BETO: Como siempre. Con ganas de trabajar.

PEPE: Y vos, pibe.

EDUARDO: Con un poco de miedo.

PEPE: No te preocupés, pibe. Ahora vas a conocer con nosotros lo que es laburar. Vas a ver las caras que ponen en esta camilla. Nunca te las vas a olvidar. (p. 88)

Ambos se muestran entusiastas y se ufanan de la metodología que emplean: "nosotros actuamos por irradiación. Este es el gran mérito de la técnica . . . y de Galíndez" (p. 88). Suena el teléfono y se cancela la operación. Pepe se indigna y Beto se da cuenta de que están atrapados: "Querés que te diga una cosa, Pepe? A veces pienso que todos . . . que todos laburamos para Galíndez" (p. 90). Se disponen a salir y suena el teléfono nuevamente. Fin del acto. El teléfono, aparato de comunicación, adquiere valor simbólico como vehículo de represión y tortura. Además de acondicionar positivamente a los torturadores, los condiciona negativamente también, pues al frustrarlos continuamente, socava en ellos la estabilidad mental.

Toda la pieza ha sido una preparación, y, en parte, una retardación para este momento: la ceremonia que se frustra. El impacto en el espectador es más traumático que si se hubiese elaborado en la escena la tortura. Percibimos, además, que en el pasado la espera de Beto y Pepe formaba parte del ritual, y que con Eduardo se ha introducido un cambio. Es un estudio dramatizado de la semiología psicológica de programación "behaviorista," exponiendo la mecánica de las técnicas de "lavaje del cerebro." Los sujetos están controlados por alambres telefónicos, y la influencia de Galíndez, símbolo del sistema represivo, es tan omnipresente que parece penetrar los vericuetos más profundos de las psiques de los dos hombres, resultando ellos mismos tan víctimas como las que Galíndez les manda.

El tiempo en esta cotidianidad claustrofóbica parece estar suspendido como si se esperara eternamente junto con los torturadores la llamada telefónica que los pondrá en acción; ésta, por su naturaleza ritualizada, se detiene en un mecanismo estático que se repite cada vez que Galíndez la pone en función.

Hablando del teatro de vanguardia, Pavlovsky dice: ". . . lo simbólico y lo real se fusionan dando una nueva dimensión y el resultado es un nuevo tipo de expresión . . . y pienso, como Artaud, que el escenario no es sólo comunicable a través de palabras, sino de distintos elementos que confluyen hacia una superdimensión . . ." (p. 21). En esto, Pavlovsky coincide con Enrique Buenaventura y con otros dramaturgos latinoamericanos no tratados aquí, como el chileno Jorge Díaz. Buenaventura sostiene la premisa de que una obra teatral debe ser un sistema de significantes cuyo lenguaje no debe tener como condición la transparencia o la simplicidad para elucidar el contenido.¹⁷ Se trata de establecer una relación más profunda entre los actores y el público, entre la obra y sus elementos constitutivos, tales como el lenguaje, y entre los mecanismos extralingüísticos de producción de sentido que el dramaturgo utiliza para cuestionar el sistema ideológico dentro del cual vivimos.

Las cuatro obras examinadas aquí bajo el concepto artaudiano de teatro ritualizado con cariz de violencia, reflejan, simultáneamente, las condiciones socio-políticas en que se debate el continente sudamericano en las últimas décadas. *Infierno negro*, de Demetrio Aguilera Malta, comunica con sus rituales en contraposición un mensaje ético-didáctico de la destrucción física de las clases minoritarias ocasionada por la codicia del sistema capitalista; *El menú*, de Enrique Buenaventura, en rituales aleatorios, muestra con una farsa lúdica, rayando en el absurdo, la descomposición que han alcanzado las instituciones que operan bajo el sistema ideológico en Colombia; *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo

Gentile, es una alegoría ritualizada que muestra las consecuencias mermanes de una dictadura paternalista sobre el hombre; y *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky, contempla las devastaciones psicológicas que causan las dictaduras represivas con sus técnicas de coerción.

Estas piezas conforman el teatro de denuncia latinoamericano actual y muestran afinidad con el Teatro de la Crueldad de Artaud, el que "choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque."¹⁸ Hemos anotado también la temporalidad estática o circular dentro de la textura de las piezas. Finalmente, al confrontar a la audiencia con el ámbito sofocante y hostil que rodea a los seres humanos, los dramaturgos tratan de hacer que el espectador se reconozca en la obra como condición inicial y necesaria para la creación de una nueva identidad para sí mismo en la realidad.

Arizona State University

Notas

1. Alfred Jarry, *Tout Ubu* (Paris: Le livre de Poche, 1962), p. 19.
2. Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste* (Paris: Editions Gallimard, 1967), pp. 38-40.
3. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (Paris: Éditions Gallimard, 1964).
4. Allan Francovich, "Genet's Theatre of Possession," *The Drama Review* (T45) 14, No. 1 (Fall 1969), 26.
5. Martin Esslin, *Reflections, Essays on Modern Theatre* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1969), p. 203.
6. Virginia Ramos Foster, "Variations of Latin American Third World Drama," *Latin American Literary Review*, 2, No. 3 (1973), 42-43.
7. Judith Ishmael Bissett, "The Function of Documentation in Two Latin American Plays: *El juicio* and *Relevo 1923*" (Arizona Publication of the Annual Conference of the Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1976 Arizona Latin American Conference); y "Alienation-Effect Structures, Image Modification and Consciousness-Raising in Three Latin American Plays," trabajo no publicado, presentado en el Rocky Mountain Council on Latin America Conference en Tucson (abril 1977).
8. Demetrio Aguilera Malta, *Infierno negro* (México: Universidad Veracruzana, 1967).
9. Gerardo Luzuriaga, *Del realismo al expresionismo: El teatro de Aguilera Malta* (Madrid: Ediciones Plaza Mayor, 1971). En la p. 145 se incluye una gráfica de la acción dramática y de la estructura temporal, y en la p. 155, una gráfica de los personajes de *Infierno negro*.
10. Luzuriaga, p. 152.
11. Ha sido un acierto de Aguilera Malta utilizar este vocablo antinómico. Embutidora: máquina que traga carne humana (neologismo del autor). Embutidos: comestibles de carne picada y prensada.
12. Enrique Buenaventura, *El menú en El teatro actual latinoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1972), pp. 157-189.
13. Ver Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973), pp. 204-13, y Lilian Tschudi, *Teatro argentino actual (1960-1972)* (Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos, 1974), pp. 107-14.
14. Guillermo Gentile, *Hablemos a calzón quitado* (Buenos Aires: Ediciones Latinoamericanas, 1972).
15. Virginia Ramos Foster, "Theatre of Dissent: Three Young Argentine Playwrights," *Latin American Theatre Review*, 4/2 (Spring 1971), 45-50.
16. Eduardo Pavlovsky, *Reflexiones sobre el proceso creador/El señor Galíndez* (Buenos Aires: Editorial Proteo, 1976), p. 8.
17. Enrique Buenaventura, "Teatro y política," *Conjunto*, No. 22 (oct-dic 1974), 92.
18. Artaud, p. 186.