

## Introducción

La humanidad vive y se desarrolla en una constante dinámica del acontecer socio-político y cultural. Esto permite el surgimiento de nuevas apreciaciones, renovar y/o desechar viejos paradigmas y, sobre todo, plantear nuevas interrogantes que nos permitan vislumbrar el “más allá” del futuro.

Muchos de estos elementos se manifiestan en las artes. Por esta razón, la obra de arte se sitúa como un aspecto fundamental en la cultura y su historia. Reconocidos autores en el estudio de las sociedades, determinan que la obra de arte está supeditada al contexto histórico social en el cual se inscribe. No es posible verle como un hecho aislado de la realidad. De igual manera, la misma puede incluso llegar a transformar la sociedad. Hay que reconocer y comprender al arte como un proceso que no se puede desvincular del carácter social; es decir, comprenderlo como el resultado de un proceso social. *El arte, más que cualquier otro fenómeno social es capaz de caracterizar y de representar una “época” dada*<sup>1</sup>.

De la misma manera, la historia del individuo creador - *el artista* - es fundamental en el proceso creativo porque, de esa necesidad de expresar y necesidad de comunicar, el artista es el único que puede establecer un vínculo extraordinario entre su propio universo y la realidad concreta donde se desenvuelve, dando como resultado, una obra artística que hace contacto y

---

<sup>1</sup> MUKAROVSKY, Jan: *Escritos de estéticas y semiótica del arte*. Alberto corazón editor. Madrid.1971. p 13

empieza a interactuar con el espectador, a la vez que está dejando una huella en su época.

En este sentido, el teatro como expresión artística, siempre ha estado en la búsqueda de nuevas herramientas que permitan reflejar la esencia del ser humano ante su realidad circundante. Por esta razón, la presente investigación buscará, a través de un contexto histórico- social en relación con el teatro, analizar la crueldad y la violencia como temas recurrentes en la dramaturgia latinoamericana en las décadas de los sesenta y setenta.

Recordemos que en estas décadas, y a escala global, estuvieron marcadas por sucesos de gran relevancia y significación. Nos encontramos ante una sociedad que respondía con intensidad, y no se detenía a observar los cambios; sino que era participe activo para expresar el repudio del hombre ante su poder destructivo, el vacío desconsolador y absurdo luego de las guerras mundiales que trajo como consecuencia, la división amenazante y “fría” de dos potencias mundiales: Estados Unidos de Norteamérica y la (antigua) Unión Soviética.

Fueron décadas donde la protesta se generaron como banderas de batallas en contra la violencia, la juventud toma en sus manos una lucha específica donde se exalta el amor y la libertad.

Sin embargo, ¿Qué está sucediendo en la sociedad latinoamericana de esa misma época? ¿Por qué, dentro del discurso latinoamericano, ha sido común encontrarse con la presencia de la pobreza, la lucha por la libertad o por una vida más dignificada, si en el resto del mundo estamos ante unas ideas de progreso, libertad e igualdad? Vemos que la crueldad y la violencia, en todas sus presentaciones, se hace constante en este discurso dramático; pero ¿Cuál es el propósito del dramaturgo al usar estos recursos y de qué manera han sido expresadas las mismas?

Obras tales como, *Topografía de un desnudo* (1966) de Jorge Díaz, *La farra* (1969) de Rodolfo Santana, *Torquemada* (1971) de Augusto Boal y *El señor Galíndez* (1973) de Eduardo Pavlovsky han sido escogidas para la presente investigación porque, en primer lugar, fueron escritas dentro del período ya mencionado. A su vez, están enmarcadas dentro del movimiento teatral, surgido a finales de los cincuenta, denominado *Nuevo Teatro Latinoamericano*, que se caracterizó por la ruptura de un teatro naturalista y costumbrista vigente en décadas anteriores y ser en cambio, un teatro que respondiera a las necesidades e inquietudes de la sociedad latinoamericana. Otra consideración importante, es que las piezas teatrales aquí mencionadas serán analizadas dentro de su propio universo para identificar los recursos que usaron los dramaturgos para mostrar las situaciones donde esté presente la relación víctima- victimario frente a una realidad opresora.

Además se ahondará en la historia político-social donde fueron escritas para encontrar las causas de dicho proceso dramático; es decir, ¿Qué ocurría en Argentina, Brasil, Chile y Venezuela de las décadas de los sesenta y setenta para que la crueldad y la violencia fueran una persistente en la dramaturgia de ese mismo período?

Se espera que al responder todas las interrogantes aquí planteadas, podamos tener un panorama claro y definido en cuanto la relación Realidad – Artista- Obra de arte (en este caso serán las obras de teatro ya mencionadas).

## **Justificación**

Latinoamérica ha vivido una realidad histórica-social muy compleja y todo aquel que vive en este continente, siempre ha tenido la necesidad de expresarla. En todo momento y con cualquier medio de expresión, sean en las artes o no. Por eso, la importancia de realizar una investigación que se proponga a estudiar el fenómeno del uso recurrente de la violencia y la crueldad en la dramaturgia contemporánea latinoamericana.

No sabemos por qué ha habido poca información en este ámbito. Quizás sea falta de interés o simplemente poco conocimiento del tema; sin embargo, en la presente investigación, nos propondremos a ofrecer la información que pueda servir como herramientas de análisis para nuevos abordajes de este y otros contenidos similares. Al mismo tiempo, estaremos dando aportes que permitan elevar el entendimiento que tenemos sobre nuestro teatro latinoamericano y su apreciación en general.

**CAPITULO I**  
**MARCO TEORICO**

## ***1.1 El placer de hacer sufrir: La crueldad***

Un extraño, pero llamativo placer ha sido definido por teóricos, filósofos y todo aquel que se encuentre envuelto en saber su naturaleza, como la disposición de realizar un acto que causa sufrimiento a otro, satisfacción y placer, al que lo realiza. El rasgo central de esta experiencia es el sentimiento de placer que acompaña la sensación de sufrimiento del otro. Howard Warren complementando esta idea, afirma que *la participación activa en la producción de este sufrimiento no es esencial en la experiencia. El término se complica porque supone el juicio de una tercera persona*<sup>2</sup>

Como ya se ha mencionado, la crueldad se origina en el lugar del otro a través de la obtención de placer por medio del dolor y el sufrimiento. A su vez éste comprende una cierta erótica de poder, un disfrute y regocijo en la posesión de la fuerza y el dominio irracional: *dicen que cuando llega a su mayor violencia, nos lleva a dominar de tal forma que la razón no puede intervenir*<sup>3</sup>

Este placer de sufrimiento da apertura a una experiencia íntimamente dolorosa sobre lo sagrado, y en donde el cuerpo es el lugar de prueba. Es un acto donde no participa la piedad; pero hace participar a la víctima y al verdugo de la misma violencia. En este mismo punto Camille Dumoulié, en su libro sobre *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*, afirma que el ejercicio de la

---

<sup>2</sup> WARREN, Howard: *Diccionario de Psicología*. 1998. p. 65

<sup>3</sup> MONTAIGNE, Michel: *Libro segundo. De la crueldad*. Ediciones Catedra. 1993. p. 122

cruidad es la más interesante porque es una violencia entre nosotros: *es la sangre de nuestra sangre, la vida-muerte que se agita allá bajo, bajo la piel, en esa carne que no somos y sin embargo fuera de ella no existimos* <sup>4</sup>

Antonin Artaud<sup>5</sup>, en una de sus *cartas sobre la crueldad*, expresa que el “verdugo suplicador” acepta estar sometido, por una determinación superior, cuando se enfrenta al momento del acto cruel. Es decir, que dicho *hombre cruel* carece de la conciencia verdadera de su acto y una voluntad autónoma. Se explica entonces que la crueldad existe a través de la bestialidad, la enfermedad o la pérdida de la razón.

Sin embargo, todo esto nos conduce a aceptar que la crueldad es paradójica en sí misma; ya que es propia del hombre, y a la vez, ajena a su naturaleza. Es de la realidad humana, ya que el animal, sin conciencia ni libre albedrío, no podría ser considerado cruel. Además, gracias a sus instintos, no elimina a otro de su misma especie por placer. Pero por otra parte, la crueldad es denunciada como *bestialidad*, entendiéndose ésta como brutalidad o irracionalidad, lo que hace pensar que los hombres se entregan a la crueldad en la medida en que no son verdaderamente hombres.

---

<sup>4</sup> *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*. Siglo veintiuno editores.1996. p.23

<sup>5</sup> *El teatro y su doble*. De bolsillo Editorial. Mexico. 2006. p. 113



*La crueldad es señal de exceso. Es específicamente humana, puesto que supone la voluntad y la conciencia del mal hecho a otro, y a la vez excede lo humano, puesto que es un signo de un exceso, de un desbordamiento de la voluntad de vivir. Incita hacia su Otro al individuo que la vive y al pensamiento que trata de comprenderla, como si lo más propiamente humano se revelara como menos “propio”<sup>6</sup>*

Siguiendo este mismo orden de ideas; pero de una manera esquematizada y sencilla para aquellos que prefieren las complejidades en formas simples de entender, encontramos a Philip Hallie<sup>7</sup>, quien conceptualiza la crueldad de la siguiente manera.

- La crueldad es la mutilación de un modo de vivir
- Hay una relación de poder e impotencia, de agresividad y pasividad.
- La diferencia entre el poderoso y el impotente no es simplemente parte de sus personalidades, sino de la situación misma en que se hallan.
- La situación es de dominio: el victimario persiste en limitar la libertad de movimiento de la víctima.
- El verdugo tiene que secuestrar, aislar a la víctima y disponer del tiempo para el proceso de victimización .
- Le es importante al verdugo no sólo el dolor que causa, sino también la autoridad o dominio que ejerce sobre la vida de la víctima.
- Un proceso que termina con el horror, muchas veces empieza con bondadosas intenciones.
- La cara de la víctima es el foco central. La crueldad institucional cubre la cara de la víctima.

---

<sup>6</sup> *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*. Siglo veintiuno editores.1996. p.18

<sup>7</sup> En CHESNEY L, Luis: *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*. Comisión de estudios de postgrado de la facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1996 p.p 43-44

- La crueldad tiene tres participantes: uno fuerte, uno débil y un desconocido.
- La antítesis de la crueldad no es la bondad, es la libertad.

Como podemos ver, la crueldad irá descontrolando los sentidos de quienes se encuentren envueltos en ella, hará que pierdan su esencia y su realidad humana. Además cualquiera que se adentre a estudiar su naturaleza también se encontrará envuelto entre sus complejidades y paradojas. Lo que aún no podremos saber con exactitud es, si el estar atraído a estudiarla sea una señal que estamos perdiendo la razón y sea el principio de una *extraña bestialidad*.

### **1.1 ¿Un teatro de la crueldad?**

Llegado a este punto y antes seguir hablando sobre el extraño placer de la crueldad, hay que hacer una aclaratoria; sobre todo, para aquellos que no sepan mucho o poco sobre teatro: *La crueldad* no es lo mismo que *El teatro de la crueldad*, y he aquí el por qué.

Antonin Artaud, autor del libro *El teatro y su doble*; es donde expone sus visiones sobre el *Teatro de la Crueldad*: un nuevo teatro que sorprenda e impresione al espectador mediante situaciones impactantes e inesperadas con el fin de dejar una huella en el mismo. A su vez, no es un teatro de expresiones de sadismo violencia u horror. A. Artaud utilizó el término para definir un nuevo teatro que, desde el punto de vista de la forma, negaba el predominio del texto y del

autor tan propio del realismo burgués que pretendía situar a la palabra en el mismo plano de importancia que otros lenguajes; además de la separación entre el público y el escenario.

***Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades<sup>8</sup>***

Propone, para realizar el teatro con un sentido auténtico, el dejarse llevar por una combinación de movimientos físicos y gestos sonidos inusuales y la eliminación de las disposiciones habituales de escenario y decorado. Esto como resultado de la valoración que hace A. Artaud al teatro balinés, donde el cuerpo expresa, a través del gesto y los colores, el encuentro de un mundo mágico, místico y religioso con el mundo humano, universal y ancestral.

Con esto, se aspira a la creación de un lenguaje teatral puro que contuviera el espíritu de lo más antiguos jeroglíficos, un verdadero lenguaje físico basado en signos y no en palabras. Se trata pues de crear en el teatro una *Metafísica* de la palabra, del gesto y las expresiones físicas para deshacerse del racionamiento de los conflictos psicológicos y las realidades sociales comunes.

Karl Blüncher, siguiendo este mismo orden de ideas, afirma que en el teatro de A. Artaud el lenguaje verbal se deshace, se “descompone” como bien lo

---

<sup>8</sup> ARTAUD, Antonin: ***El teatro y su doble***. De bolsillo editorial. México. 2006. p. 65

expresa, y las imágenes dominan la escena. Los componentes no verbales, el espacio, el cuerpo, los gestos, luz y sonidos son de suma importancia que deben funcionar como un medio decisivo al expresar el mensaje, y que las palabras de un texto, *incapaces de una auténtica reproducción del inconsciente, han de desaparecer o de subordinarse al sistema de signos audiovisuales del espacio*<sup>9</sup>.

***Nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos...nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro, en todo lo inconmensurable y que depende del poder de sugestión del espíritu, podría pedir al balinés una lección de espiritualidad***<sup>10</sup>

La puesta en escena adquiriría así un papel preponderante en la materialización de una atmósfera donde el espectador se viera forzado a enfrentarse a su ser esencial y despojarse de su corteza de estereotipos.

A. Artaud mantenía que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las formas en que vivimos. Eso hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad. Peter Brook, en su libro *El espacio vacío*, se refiere a lo sagrado en A. Artaud:

***Deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro (...) creara de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad(...)mantenía que sólo en el teatro podíamos***

---

<sup>9</sup> BLÜHER, Kart Alfred: *La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano*. En: *Semiótica y Teatro Latinoamericano*. Editorial Galerna. Buenos Aires. 1990. p.117

<sup>10</sup> *Ibidem*: p. 61.

*liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos nuestras vidas cotidianas. Eso hacia del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad*<sup>11</sup>

Lo sagrado para A. Artaud implicaba el compromiso de una forma de vida, donde la actividad del actor y la del espectador fueran llevadas por la misma necesidad. Este retorno a lo sagrado posibilitaría la transformación del ser humano e intentaría unificar al hombre y a la cultura.

*Este teatro se propone como meta proyectar sobre la escena (...) situaciones conflictivas del hombre tal como éstas se encuentran, (...) sin prestar atención alguna a la estricta lógica y las convenciones morales, exponiendo el sufrimiento y la conflictividad psíquica en su total, desnuda, crasa crueldad*<sup>12</sup>

Es aquí, en este choque de emociones, de metafísica del lenguaje, del teatro como el doble de una realidad arquetípica, a su vez de ser un lugar sagrado, es donde radica la crueldad para Antonin Artaud.

## ***1.2 El placer de agredir: La violencia.***

Ahora bien, salgamos del placer de la crueldad, que si bien es fascinante en su estudio y pasemos a otro que, al parecer, es menos paradójico en su naturaleza; pero ha estado con nosotros desde épocas muy remotas.

Quizás por su antigüedad, la violencia ha sido estudiada en las diferentes áreas del saber: la psicología, la religión, la sociología y la jurisprudencia. A su

---

<sup>11</sup> BROOK, Peter: **El espacio vacío. Arte y técnica del teatro.** Ediciones península. Barcelona. 1973. p.p 73-74.

<sup>12</sup> BLÜHER, Kart Alfred: **La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano.** En: *Semiótica y Teatro Latinoamericano.* Editorial Galerna. Buenos Aires. 1990. p.116

vez, han salido numerosos tratados y teorías que describen su naturaleza, sin embargo, aquí solo nos referiremos a ella en su concepto general y en su naturaleza ante lo social.

*Es toda acción que atenta contra la dignidad, la libertad y la integridad física y psíquica del ser humano, produciéndole sufrimiento, dolor o cualquier forma de limitación a su bienestar o al libre ejercicio de sus derechos*<sup>13</sup>

La violencia existe desde siempre: violencia para sobrevivir, para controlar el poder, violencia para sublevarse contra la dominación, violencia física y psíquica. En una reacción que se revela ante hechos y situaciones capaces de afectar a un individuo y su entorno.

*Un ejercicio de fuerza de parte de instituciones, grupos o individuos sobre otros grupos o individuos con un propósito instrumental (obtener algo de quienes padecen el ejercicio de fuerza) y/o con un propósito expresivo (poner el manifiesto el poder y las convicciones del ejecutor de fuerzas)*<sup>14</sup>

Autores como Erich Fromm opina que *la violencia arranca de nuestra índole animal, de un impulso ingobernable hacia la agresión*<sup>15</sup>. Por consiguiente, considera que los instintos se relacionan con la virulencia y el individuo, al reaccionar de esta manera a estímulos desagradables y dolorosos.

En este mismo orden de ideas, Freud afirma que la violencia nace de la parte animal del ser humano como una posibilidad automática e innata que se

---

<sup>13</sup> Sin autor: <http://www.globalinfancia.org.py/agenciadenoticias/glosario.htm>.

<sup>14</sup> RODRIGUEZ, Luis y VILLANUEVA, Carmen: ***Aproximación teórica a la violencia***. Editorial Paulinas. Buenos Aires. 1972. p.13

<sup>15</sup> FROMM Erich: ***Anatomía de la destructividad humana***. Siglo Veintiuno editores. Madrid. 1975. p.17

descarga fácilmente ante cualquier estímulo que se exterioriza de una forma irracional. Ésta se expresa a través de la agresión. Afirma también que el hombre tiene fuertes instintos que le originan inestabilidad en su vida, generando motivos de sufrimiento, las cuales guardan relación con factores determinantes del medio cultural que dan por resultado dichos mecanismos psíquicos.

También expresa que, desde el principio la historia, la humanidad nos ha mostrado una serie de conflictos entre individuos y comunidades como resultado de la agresividad y ha generado que la violencia sea una forma de comunicación social para la afirmación y defensa de una identidad y el dominio de poder.

*Al principio (...) la mayor fuerza muscular era la que decidía a quién debía pertenecer alguna cosa o la voluntad de qué debía llevarse a cabo. Al poco tiempo la fuerza muscular fue reforzada y sustituida por el empleo de herramientas (...). Con la adopción de las armas, la superioridad intelectual ya comienza a ocupar la plaza de la fuerza muscular bruta, pero el objetivo final de la lucha sigue siendo el mismo: por el daño que se le inflige o por la aniquilación de sus fuerzas, una de las partes contendientes ha de ser obligada a abandonar sus pretensiones o su oposición.<sup>16</sup>*

La agresividad como expresión de la violencia, tiene diversas formas que se expresan de diversas maneras con rasgos que no son estables y se tienen en cuenta según el estímulo o la situación que la provoca. Entre ellas encontramos:

---

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund: **Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte**. Obras Completas, Tomo VI. Editorial Alianza. Madrid. 1972. pp. 3.208-9

1. *Agresión física*: considerada como la fuerza de índole mecánica, real y corporal, manifestada en contra de un individuo para alcanzar uno o varios fines.
2. *Agresión verbal*: Se manifiesta acompañada de las otras formas de violencia, es decir, mediante el lenguaje físico, psicológico o moral. También incluye diversas expresiones de naturaleza oral, tales como insultos, reproches o chantajes.
3. *Agresión psicológica*: Representa cualquier de tensión generado sobre un sujeto, una comunidad o una sociedad. A la vez, esta procacidad abarca presiones de toda clase: las provocaciones, las torturas mentales, las burlas, los temores, las amenazas y las atemorizaciones.
4. *Agresión moral*: Es el rechazo que el hombre experimenta contra sus semejantes, rompiendo todos los preceptos morales. Igualmente, este se presenta a través de la repugnancia y la oposición. Asimismo se apega al acto que se le exige.

## **2.1 ¿Nos entendemos a través de la violencia?**

Entre los muchos tipos de violencias, hay una en especial porque nos involucra a todos y ha sido un factor determinante en la evolución histórica de nuestro entorno y contexto social: Nos referimos a la *violencia social*. La misma surge como resultado que se inicia con la inconformidad de ciertas clases sociales ante lo establecido por un ente dominante (político o económico) y se revela de manera violenta como respuesta de dicha coacción.

*la violencia social, en primera instancia, resultado de la violencia ejercida por las clases dominantes en o cobijadas por el poder. (...)la violencia social nunca es generalizada (de toda la sociedad), pero tampoco es la*



*que llevan a cabo grupos de vanguardia sin apoyos significativos y relativamente permanentes de sectores, capas o clases sociales*<sup>17</sup>

Si bien la violencia social, afirma Octavio Rodríguez, es el resultado de una agresión ejercida por las clases dominantes sobre amplios grupos sociales, a su vez dicha violencia, provoca reacciones en la esfera del poder tanto económico como político y *quienes detentan el poder invariablemente buscarán las descalificación de la violencia social apoyándose en las instituciones y leyes que ese mismo poder ha creado para protegerse y mantenerse*<sup>18</sup>

Para Emile Durkheim, quien explica que la causa determinante de la violencia y de cualquier otro hecho social no está en los estados de conciencia individual, sino en los hechos sociales que la preceden. El grupo social es una multitud que, para aliviar la amenaza de la opresión, arrastra con fuerza a sus miembros individuales.

*Las manifestaciones de violencia desplegadas por los sujetos populares en diferentes ámbitos espaciales (motines urbanos, levantamientos y huelgas sociales, entre otros) expresan las profundas contradicciones que atraviesa el mundo popular y la clase dominante*<sup>19</sup>

Según Vladimir Desinov, quien complementa la idea, explica que la violencia social es uno de los problemas eternos de la teoría social y la práctica política de la humanidad, y ésta a su vez, guarda íntima relación con la práctica,

---

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ, Octavio: **Violencia social**. En el mundo de la violencia. Fondo de cultura económica. México. 1998. p.94

<sup>18</sup> Ibidem: p. 97

<sup>19</sup> GONZÁLEZ, María José: **El origen de la conducta agresiva**. En: [http://www.psicocentro.com/cgi-Bln/articulo\\_s.asp?texto=art](http://www.psicocentro.com/cgi-Bln/articulo_s.asp?texto=art).

afectando directamente los intereses vitales de las clases, estados y naciones, los cuales tienen que ver con el destino de un individuo y de la humanidad.

Podemos afirmar entonces que la violencia es una forma de *comunicación social*, en cuanto puede servirle al violento, la afirmación y defensa de sus ideas o identidad, especialmente del grupo que se ha de sentir oprimido. *La violencia social es el resumen de todas aquellas fuerzas, raza o cultura de una sociedad para bien o para mal.*<sup>20</sup>

## **2.2 La violencia en América Latina, según Ariel Dorfman**

Escritor y ensayista chileno, Ariel Dorfman, nos presenta en su libro *Imaginación y violencia en América, la visión de la novela hispanoamericana* que refleja, a través de sus páginas, la preocupación del cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad y *cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con lo demás*<sup>21</sup>. Es decir, nos muestra cómo la violencia latinoamericana ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar. A. Dorfman ha descrito esta realidad a través de la novela latinoamericana, sin embargo, la misma también se expresa dentro del mundo teatral.

América Latina nació con violencia y con ellas nacieron sus naciones: violentos fueron los imperios prehispánicos, violenta su conquista por los

---

<sup>20</sup> DENISOV, Vladimir: **Violencia social, ideológica y política**. Editorial Progreso. Moscú. 1986. p.05

<sup>21</sup> DORFMAN Ariel: **Imaginación y violencia en América**. Editorial Anagrama. Barcelona. 1972. p.12

españoles, violenta su colonización, violenta la guerra de independencia; además de ser violento la guerra civil que se celebró en varias naciones latinoamericanas, por no decir en todas.

La violencia es común entre nosotros los latinoamericanos, afirma Dorfman, porque es lo más fácil y cercano a nuestras manos para defendernos para que no nos maten. Es un mecanismo de *Autodefensa*. Hay una acción violenta y hay, aún peor, una reacción violenta que muchas veces es producto de la confusión de no saber exactamente *Qué, Cómo o Dónde* debe desembocar ese salvajismo para afirmar el derecho a no ser objeto que solo sufre los golpes; sino que los devuelves.

**“la violencia surge, ante todo, de la necesidad de seguir viviendo; es un acto casi connatural, como respirar o comer. Pero también explota porque el hombre es un rebelde, porque no está satisfecho con la realidad tal como aparece, y entonces la violencia, que empieza por ser casi biológica, termina siendo instintiva, el modo que tiene el hombre para conservar otra cosa, no la vida sino la dignidad, al negarse de ser asesinado por otros”<sup>22</sup>**

La violencia está dentro de nosotros porque nacemos con ella y es la prueba de nuestra existencia. Latinoamericano que no sea violento; pues no lo es. Se reacciona con violencia muchas veces, *no porque se sepa exactamente qué hacer sino porque se está confundido y no se*

---

<sup>22</sup> Ibidem: p.14

*sabe dónde debe desembocar ese salvajismo que sube desde ese centro caliente*<sup>23</sup>.

### **1.3 Despertar a la realidad: El teatro político**

El teatro político surge de la necesidad de expresar, en una forma más activa, críticas sobre el contexto político y el medio social donde se haya relacionado dicha manifestación teatral.

Catalina Artesi afirma que el teatro político surge para denunciar la injusticia vivida y las contradicciones políticas y sociales que imperan en nuestras sociedades. Los autores, en este sentido, vuelcan contenidos de carácter revolucionario, unas veces en sus formas clásicas o bien en otras menos ortodoxas, y en su mayoría, no siempre coincidirán las vanguardias estéticas con la ideologías.

*Todas vislumbran una fuerte marca ideológica, ya sea porque sus creadores se hallan comprometidos políticamente o por identificarse con posiciones ideológicas preferentemente de izquierda pero con una postura crítica...que engendren una conciencia crítica en el lector-espectador contemporáneo*<sup>24</sup>

Entre los antecedentes más inmediatos del teatro político en Latinoamérica se encuentran, y como afirma L. Chesney Lawrence, la teorías propuesta por Erwin Piscator en su *"Teatro Político"*. Piscator, tras haber vivido los horrores de

---

<sup>23</sup> Ibidem: p.16

<sup>24</sup> ARTESI, Catalina: *Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano*. 1989. Pp 83

la I Guerra Mundial y ver la ambición de poder entre las clases dominantes, aboga por un teatro que debe ser herramienta para movilizar las masas a tener un *despertar de conciencia política e impulsar la acción política como medio para la transformación social*<sup>25</sup>.

Carlos Dimeo, refiriéndose a Piscator, afirma que el legado más importante de este autor fue el *sentido pedagógico*, para tener una clara convicción política y de las implicaciones políticas que hay en aquellos que hacen un teatro político, así pues, dicho teatro nace en contra de la belleza para expresar con aguda crítica y duro cuestionamiento a los problemas que enfrenta el hombre común (el hombre que no tiene el dominio de poder y tampoco puede ambicionarla) con su controvertida realidad.

*Para poder hacer un teatro bajo estas condiciones, éste debe perder su condición de especular, espectacular, reverberante, devocional, inclusive religiosidad. Puesto que este teatro político no es para nada edulcorante, no otorga ningún tipo de concesión a nadie...Es político el teatro en tanto se separe del arte burgués*<sup>26</sup>

Como segundo antecedente encontramos las teorías dramáticas de Bertolt Brecht, quien también siguiera los pasos de Piscator, hace un teatro que se sustenta en el marxismo y da una igual importancia a los valores sociales, históricos y políticos.

---

<sup>25</sup> CHESNEY Lawrence, Luis: **El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina**. Comisión de estudios de postgrado de la facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1996 p.12

<sup>26</sup> DIMEO, Carlos: **Algunas notas para un teatro político**. <http://www.letralia.com/111/ensayo01.htm>

El objetivo de B. Brecht era de quitar esa impresión que el teatro era confuso y difícil de entender por su lenguaje y estéticas complejas, producto de las limitaciones, prejuicios y complejos entre las divisiones de clases sociales. De esta manera, Brecht crea, lo que él mismo llamó, el "*Teatro Épico*" o como más tarde sería llamado "*Teatro Dialéctico*" que está orientada a producir esa toma de consciencia del espectador acerca de sus propias potencias revolucionarias de transformación de la realidad.

Esta forma épica del teatro, expresa Margarita Ferro, funda un nuevo realismo, cuyo principal procedimiento revelador es el "*distanciamiento*" que es un modo de romper con el carácter fatal de la experiencia y con lo que Brecht llamó "lo sobreentendido", todo aquello que, por resultarnos demasiado familiar, no es puesto en cuestión y, por lo tanto, es vivido como inmutable. Introdujo en la escena todas las formas de interrupción de la continuidad del argumento que provocaran la sorpresa y la conmoción del espectador, llamando su atención constantemente sobre las posibilidades reales y concretas de transformación de la vida tal y como le es impuesta.

Este nuevo realismo del teatro épico concibe la lucha constante contra los esquematismos, la ideología y el prejuicio en todas sus expresiones y su carácter contradictorio. Tiene una fuerte intencionalidad

política, inscribiéndose en el llamado “arte popular”. En este sentido, Margarita Ferro señala:

*Popular porque de un modo comprensible para los oprimidos, toma sus formas de expresión y las enriquece; toma su punto de vista, lo afianza y lo corrige; sostiene la parte más progresista del pueblo a fin que pueda tomar la dirección de un proceso de cambio, también comprensible para otras partes del pueblo, vinculándose con las tradiciones para continuar, según la nueva visión*<sup>27</sup>

Brecht postula que el espectador debe darse cuenta, a través de varios artificios, de que lo presenciado es un espectáculo. Por lo tanto, la intención final es el despertar una actitud crítica racional frente a lo mostrado. En este mismo orden de ideas, Luis Chesney expresa que Brecht quería un teatro que expresara parábolas o lecciones al público, y a su vez tuvieran un rol crítico y reflexivo, *que reciba su disfrute poniendo su mente a funcionar*<sup>28</sup>. Un rol crítico en pos de la acción revolucionaria.

En este punto es importante señalar que esa tendencia a comunicar en el teatro la realidad social está muy relacionada con los cambios estructurales que la sociedad ha experimentado a lo largo de su historia. Así mismo, L. Chesney Lawrence señala un elemento interesante y que aplica

---

<sup>27</sup> FERRO, Margarita: **El teatro de Bertolt Brecht (o el artificio de la realidad)**.

<http://www.escaner.cl/especiales/teatro.htm>.

<sup>28</sup> CHESNEY Lawrence, Luis: **El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina**. Comisión de estudios de postgrado de la facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1996 p.29

tanto en el caso europeo como en la América Latina, se trata del momento político e ideológico de la década de los 60 y 70, época de gran contenido político y llena de izquierda. También explica sobre la posibilidad que ofrece el teatro político para que los dramaturgos accedan a un nuevo nivel de comprensión de lo social bajo formas estéticas que “permitan un tratamiento de problemas directamente vinculados con la realidad sociopolítica”<sup>29</sup>.

#### ***1.4 ¿Incomprensión o incomunicación? El teatro del Absurdo***

*“Absurdo” significa originalmente, en un contexto musical, “sin armonía”. De aquí su definición según el Diccionario: sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, ilógico*<sup>30</sup>

Es así como Martin Esslin usa el término para definir el Teatro del Absurdo. Término que usa para ubicar a ciertos dramaturgos que escribieron en la década de los 50, con propuestas escénicas que revolucionó las nociones clásicas de acción y progresión dramática del teatro tradicional occidental, reflejando así el caos ilógico del mundo contemporáneo y el trauma de la II Guerra Mundial.

Nelvin Vos, basándose también de las ideas de M. Esslin, explica sobre el Teatro del Absurdo:

*Nos proporcionó un término que ha llegado a ser una especie de taquigrafía intelectual en la cual se resume todo un complejo de similitudes en el enfoque, en el método, en las premisas filosóficas y artísticas compartidas por todo un grupo de autores teatrales. El mismo*

---

<sup>29</sup> Ibidem: p.14.

<sup>30</sup> ESSLIN, Martin: ***El teatro del absurdo***. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1966. p.15.



*Esslim nos ha advertido que (...) es solamente una ayuda para la comprensión, válida sólo en la medida en que resulta conveniente para entender mejor las obras de arte un grupo o época*<sup>31</sup>

Por lo tanto, los dramaturgos no constituyeron una escuela o un movimiento organizado, con sus manifiestos y sus teorías. Cada uno enfoca a su manera la visión que se han propuesto mostrar y emplean su propia manera para hacerlo; sin embargo, todos ellos tienen mucho en común porque sus obras reflejan ese *malestar que caracteriza nuestra edad de la ansiedad*<sup>32</sup>.

Entre las influencias del Teatro del Absurdo encontramos A. Camus, quien en su ensayo El Mito de Sísifo se plantea la idea del absurdo a través del suicidio y el valor de la vida, usando como metáfora el Mito de Sísifo para mostrar al hombre moderno, o mejor dicho al “hombre absurdo”, que se encuentra perpetuamente consciente de la completa inutilidad de su vida, que a su vez, se consume en lugares sórdidos y deshumanizados, donde la mecánica rutina se vuelve dueña de sus vidas.

*¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario para una vida? (...) un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración es propiamente el sentimiento de lo absurdo. (...) El mundo absurdo más que ninguno es noble por este nacimiento miserable (...)*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> VOS, Nelvin: *Ionesco/ Albee y el Teatro del Absurdo*. Ediciones Megapolis. Buenos Aires. 1968. p. 11.

<sup>32</sup> Ibidem: p 12

<sup>33</sup> CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*. Editorial Losada. Buenos Aires. 1958. p.p 15, 20.

El hombre está separado de Dios, además de estarlo con su naturaleza, la sociedad y hasta de sí mismo. El teatro del absurdo nos mostrará estas mismas ideas (irracionalidad humana) mediante el abandono “de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo”<sup>34</sup>

Otras importantes influencias las reciben de A. Artaud en su libro “El teatro y su doble” y, de alguna manera, de la noción del efecto de “distanciamiento” utilizado por Bertolt Brecht.

M. Esslin, explica que el Teatro del Absurdo, a diferencia del Teatro Existencialista, solo se limitará a mostrar lo absurdo de la humanidad moderna, a través de imágenes escénicas concretas. No profundizará en estas condiciones como lo hace el existencialismo. *Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista*<sup>35</sup>.

También se ha de diferenciar de la “Vanguardia Poética”, tendencia que aparece paralelamente a éste teatro y se basa en la fantasía y en la realidad de los sueños, como en el Teatro del Absurdo, pero de una manera más lírica, menos violenta y grotesca. *La vanguardia poética se apoya de*

---

<sup>34</sup> ESSLIN Martin: *EL teatro del absurdo*.1966.p.15.

<sup>35</sup> Ibidem: p.16

*una manera más amplia en un lenguaje conscientemente 'poético'; crea obras que son, efectivamente, una rica trama de asociaciones verbales*<sup>36</sup>.

El teatro del absurdo busca una poesía a través de las imágenes precisas en el escenario y con una radical devaluación del lenguaje. No siguen un curso narrativo, con diálogos incoherentes. La comunicación está apenas perceptible y por lo general hostil. Como afirma M. Esslin, son obras que no tienen argumento, se hallan desprovista de personajes y presentan ante el público muñecos mecánicos, y las escenas parecen ser reflejo de un sueño o una pesadilla, sin interesar tanto la aparición de la realidad objetiva como la percepción emocional de la realidad interior del autor.

*El teatro del absurdo no habla solamente para nosotros, sino que lo hace desde nosotros, y nosotros somos el tema de su conversación (...) reflejando e iluminando el agudo sufrimiento como "hombres modernos"*<sup>37</sup>

N. Vos resalta la importancia del "Argumento" en dicho teatro porque aquí (al igual que lo afirma M. Esslin) el argumento se preocupará de mostrar los estados emocionales de un individuo, que a los largo de la obra, serán más reveladores e intensos, y a su vez, estarán *entretnejidos como los temas de una sinfonía, y no, como en el caso de las obras construidas*

---

<sup>36</sup> Ibidem: p.17

<sup>37</sup> VOS, Nelvin: **Ionesco/ Albee y el Teatro del Absurdo**. Ediciones Megapolis. Buenos Aires. 1968. p. 16.

*según las pautas clásicas, teniendo en mente la necesidad de ir presentando una línea uniforme de desarrollo*<sup>38</sup>.

Las acciones se estarán fundamentadas con lo lúdico y lo ritual: mediante la espontaneidad e improvisación que tiene el juego, los vestigios de las celebraciones sacrificiales y/o festivas, y el uso encantatorio del lenguaje para hacer los rituales. La vida se muestra como un juego existencial donde los deseos son irrealizados y se hacen rituales para celebrar la pérdida de una vida afectiva y la pérdida de contacto de la razón de ser.

*Todos estos personajes (...) se han apartado de los sentimientos y las emociones auténticas. Al desarrollar sus ceremoniosos rituales, y jugar sus juegos huecos, son parte de un teatro en el cual la angustia humana, al hacerse más y más dominante, pierde gradualmente significado*<sup>39</sup>

Ambas acciones estarán muchas veces entremezcladas a lo largo de la obra, que producen confusión en el público. Por esta razón, como expresa M. Vos, *los dramaturgos del absurdo nos incomodan, porque sus obras implican una modificación demasiado fundamental de las reglas de juego que nosotros conocemos*<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Ibidem: p.68

<sup>39</sup> Ibidem: p.77

<sup>40</sup> Ibidem: p.69

Finalmente, el Teatro del Absurdo, a través de la desesperación y lo irracional, expone el sueño del hombre moderno por coincidir con el mundo en que vive. Intenta de hacerle encarar la condición humana tal como es realmente, a fin de liberarle de ilusiones que están condenadas a causarle constantes inconformismos y desengaños.

**CAPITULO II**  
**MARCO HISTORICO**

## **II.1 El panorama latinoamericano**

A comienzo de los años cincuenta, Latinoamérica era una de las zonas en la que las dependencias económicas y sociales de un sistema “neocolonial” eran evidentes, y como afirman Fernando García y José Lorenzo<sup>41</sup>, varios países, uno más que otros, padecían mayores tasas de explotación y desigualdades que les impedía no solo su desarrollo; sino cualquier presunción de protesta o rebeldía.

*Estados que se veían obstaculizados por culpa de esta moderna forma de dominación, a la hora de obtener la autonomía suficiente y la capacidad técnica necesaria con que explotar sus espléndidos recursos*<sup>42</sup>

Esta circunstancia hizo que la mayoría de los países latinoamericanos buscaran diferentes soluciones para reinventar un espacio nacional con alternativas populistas, izquierdistas o burguesas que se malograron por errores del mismo gobierno de paso o por intervenciones externas. Surgía la necesidad de realizar cambios drásticos que diera la oportunidad de tener algún progreso, y para muchos, *La revolución* estaba servida para conseguir dicha solución.

Para el siguiente decenio, el perfil político estuvo enmarcado por una fuerte y auténtica desesperación; de una ausencia de perspectivas políticas. En varios países se mezclaron varias dictaduras con “democracias” de uso oligárquico, otras, con situaciones de bipartidismo. Dicha ausencia,

---

<sup>41</sup> GARCÍA, Fernando y LORENZO, José María: *Historia del mundo actual 1945-1995*. Alianza Editorial. Madrid. 1996. p.326

<sup>42</sup> Ibidem: p. 329

especialmente de izquierda, fue la razón que impulsó a los líderes de la oposición a ver la Revolución Cubana como estrategia a una salida; pero una salida que solventaran su impotencia política, más que una alternativa a un desarrollo social.

***De esta manera, cuando Castro y Guevara conquistan Cuba para la revolución, todas las clases sociales sudamericanas sienten que se abre un período de imprevisible consecuencias. Una década convulsa y esperanzada, que se ha llamado el decenio guerrillero.<sup>43</sup>***

Estos ideales revolucionarios hicieron mayores los enfrentamientos en torno a las reformas agrarias e igualdades sociales: Por un lado, los partidos comunistas, que hasta entonces tenían una importancia mínima dentro de la sociedad latinoamericana, a causa del reducido número de sus afiliados y electores, toman relevancia después del triunfo de la *Revolución Cubana*, y a su vez, contribuyen a propagar las ideas socialistas, que ganaron adeptos entre los estudiantes universitarios, dirigentes sindicales y grupos de obreros organizados.

Y por otro lado, encontramos a los Estados Unidos de Norteamérica, en su aspiración de ampliar y consolidar su superioridad económica en América Latina para luchar, en el contexto de la guerra fría, contra el “*peligro comunista ruso*”, fomenta y promueve la instrucción militar, y el adoctrinamiento ideológico anti-comunista en las Fuerzas Armadas a través de la *Doctrina de Seguridad Nacional*. Además, la presencia estadounidense se volvió menos púdica actuando abiertamente sin titubeos a favor de dictaduras, golpes militares, además de

---

<sup>43</sup> Ibidem: p. 330



introducir elementos de presión sobre gobiernos moderados para obtener alianzas favorables.

***La doctrina de seguridad nacional, considera a los propios ciudadanos de un país como posibles amenazas a la seguridad. La doctrina fue producto del pensamiento de la guerra fría, que mantuvo al mundo dividido en dos campos antagónicos. Fue ideada por los sucesivos gobiernos de Estados Unidos y divulgada mediante el entrenamiento de los ejércitos de Latinoamérica.<sup>44</sup>***

Ante tal panorama, las agitaciones sociales en los años sesenta fueron realmente considerables y para muchos países, esto finalizó con la intromisión militar totalitaria en lo civil. *No se debe olvidar que todas las dictaduras militares de América surgen como resultado de la Doctrina de Seguridad Nacional impulsada por USA para detener cualquier avance de la izquierda.<sup>45</sup>*

Otro factor que influye de manera determinante fue el debilitamiento de los valores de la sociedad tradicional y el relajamiento de los controles morales y sociales: observado en hechos como la duplicación de la criminalidad violenta, la triplicación de separaciones y divorcios y la disminución de ingresantes al servicio de la Iglesia. No debemos olvidar que el planeta entero vivía una época de cambios vertiginosos: el hippismo, la guerra de Vietnam (que fue la primera vez que el mundo pudo ver una guerra por televisión), el mayo francés, etc. Todas estas corrientes de revolución y contrarrevolución impulsaban a la juventud a tomar partido activamente por algo que considerasen justo.

---

<sup>44</sup> SCIPIONI, Estela Patricia: ***Torturadores, Apropiadores y Asesinos***. Edición Reichenberger. Alemania. 2000. p. 27

<sup>45</sup>GARCÍA, Fernando y LORENZO, José María: ***Historia del mundo actual 1945-1995***. Alianza Editorial. Madrid. 1996. p.330

A continuación mostraremos la evolución política, de los países donde fueron escritas las obras seleccionadas en esta investigación para observar cómo dichos acontecimientos influyeron en el mundo teatral.

## **II.2 ARGENTINA:**

### ***2.1 Gobierno de Arturo Frondizi 1958-1962***

En 1958 A. Frondizi, en la etapa electoral, sedujo a los peronistas con sus consignas progresistas, desarrollistas y su prédica en contra del gobierno militar. Las Fuerzas Armadas, lideradas por entonces por los sectores más anti-peronistas, sostuvieron que A. Frondizi había ganado ilegítimamente, ya que los votos peronistas habían frustrado al candidato oficioso de los militares. Desde la asunción del nuevo presidente, el golpe ya estaba dando vueltas en las cabezas de estos opositores.

Después del período peronista, el sector industrial había quedado compuesto por pequeños capitalistas y talleres artesanales de baja eficiencia y competitividad, pero de gran capacidad de empleo. Las grandes corporaciones del país, que cubrían las áreas de industria y servicios públicos, eran propiedad del Estado.

El mayor efecto de esta modernización fue la consolidación de un nuevo actor político: el capital extranjero radicado en la industria. En diciembre de 1958

se promulgó la Ley de inversiones extranjeras, que trajo como consecuencia la radicación de capitales, principalmente norteamericanos, por más de 500 millones de dólares, el 90% de los cuales se concentró en las industrias químicas, petroquímicas, metalúrgicas y de maquinarias eléctricas y no eléctricas. La burguesía industrial nacional debió, desde entonces, amoldarse a sus decisiones y la tradicional burguesía pampeana fue desplazada de su posición de liderazgo, recuperándola a medias en los momentos de crisis.

Ante esta nueva situación, la burocracia sindical adoptó una nueva posición; ni combativa, ni oficialista: negociadora. Consideraban construir un proyecto político-gremial capacitado para negociar directamente con otros factores de poder. Todo esto hizo que los partidos políticos tradicionales fueran perdiendo relevancia como articuladores de intereses sociales.

En estos años de proscripción y declinación general del nivel de vida de la clase obrera nació la izquierda peronista, es decir, aquellos peronistas cuyas metas eran el socialismo y la soberanía popular. Esta se dio a través de la radicalización de los activistas peronistas y la peronización de jóvenes que se habían orientado primero hacia la derecha y el nacionalismo católico.

Las inversiones extranjeras, consideradas la clave del desarrollo económico frondicista, desbordaron la ira de los peronistas nacionalistas, que se sentían traicionados. A su vez, se levantaron las protestas de la burguesía nacional, que

necesitaba el petróleo barato, y que temía que si la Argentina no se aliaba a EEUU contra Castro, sufriría la misma política de agresión que Cuba.

Ante la creciente oposición de la clase obrera, con una recurrente recesión, y con muy poco espacio para maniobrar, Frondizi cedió a todos los planteos militares (inquietos por la movilización del peronismo) y declaró primero el Estado de Sitio y luego el plan de represión CONINTES para desmovilizar a la clase obrera. Al mismo tiempo legalizó al Partido Peronista para competir en las elecciones de 1962 para gobernadores provinciales, en las que los peronistas ganaron en cinco distritos. Este hecho fue intolerable para los militares, por lo que decidieron el derrocamiento de A. Frondizi, encendiendo los fuegos del más virulento anti-peronismo. El presidente destituido conservó la cordura como para salvar un jirón de institucionalidad designando como sucesor al presidente provisional del Senado, José María Guido.

Tras choques sangrientos, por enfrentamientos con las Fuerzas Armadas donde fueron derrocados los anti-peronista, otra generación se consolidó en el liderazgo, bajo el mando del general Onganía.

Dada la necesidad de otorgarle una salida institucional al precario gobierno de Guido, en 1963 se llamó a elecciones presidenciales nuevamente. Con el peronismo resultó vencedor el candidato Arturo Illia.

## **2.2 Gobierno de Arturo Illia 1963-1966**

El presidente Illia recreó un modelo de gobierno respetuoso hasta el fin de las pautas de la democracia liberal, inspirado en la imagen republicana anterior a 1930. En este sentido, su administración fue ejemplar: gobernó sin Estado de Sitio y sin presos políticos, garantizó las libertades básicas y hasta tuvo arrestos de dignidad nacional en sus relaciones con los EEUU.

Gracias a una coyuntura internacional favorable a los productos argentinos en el mercado mundial, la Argentina entró en un ciclo largo de recuperación, que eliminaría por una década el déficit en la balanza comercial. Si bien el gobierno de A.Illia no frenó estas tendencias, tampoco las impulsó. Sin embargo se necesitaba una apertura económica, la acumulación de capitales y la racionalización del Estado por encima de toda legalidad republicana.

A los ojos militares y desarrollistas, el viejo sistema de partidos era incapaz de asumir estas tareas, por lo que prepararon el golpe mejor planeado y menos violento de la historia argentina. Moldearon a la opinión pública desde años antes del levantamiento por medio de una intensa actividad propagandista y campaña periodística.

En junio de 1966, la junta militar destituyó al presidente, al vicepresidente, a los gobernadores y a los vicegobernadores, disolvió el Congreso Nacional, las

legislaturas provinciales y los partidos políticos y reemplazó a los miembros de la Corte Suprema de Justicia. En nombre de las FFAA el cargo de presidente fue ocupado por un hombre de larga tradición cristiana y occidental: el Tte. Gral. Juan Carlos Onganía. El suceso militar fue bautizado con el nombre de *Revolución Argentina*, afirmándose sobre el consenso de algunos sectores, en el consentimiento resignado de la mayoría y en la expectativa desconcertado de casi todos.

### **2.3 Gobierno del Gral. Juan Carlos Onganía 1966-1970**

La Revolución Argentina fue la continuación del proyecto desarrollista de Frondizi llevado a sus extremos: favoreció la apertura y la concentración de capitales para impulsar el proceso de industrialización y modernización de la estructura productiva y se estableció sobre un Estado autoritario donde confluían el poder político y el económico.

El objetivo económico de J.C Onganía fue pronto descubierto: la consolidación de los grandes monopolios industriales y financieros asociados con el capital extranjero, a expensas de la burguesía rural y de los sectores populares. Esta situación hizo que el peronismo profundizase su división, entre los que querían resistirse a los militares y los que querían colaborar.

En julio de 1966, un mes después del golpe derechista, la Policía Montada entró a la Universidad de Buenos Aires y la desalojó a porrazos, en el episodio tristemente conocido como *la Noche de los Bastones Largos*. El golpe de J.C Onganía significó un violento ataque a lo que la clase media consideraba su *coto privado*, esto es, las universidades, y el mundo de la cultura en general. El violento ataque a la autonomía universitaria contribuyó mucho a empujar a los jóvenes de clase media a la oposición armada.

El hecho caló muy hondo en el alumnado y dos años más tarde, los estudiantes más políticamente motivados ya estaban estableciendo lazos de solidaridad con las organizaciones obreras militantes y desarrollando su campo de acción en el ámbito externo, principalmente en las villas miseria.

Al darse cuenta los universitarios de que su problemática no estaba tan lejos de la del proletariado (problemas económicos comunes por el aumento del costo de vida y transporte, desocupación creciente, etc.), comenzaron a identificarse con ellos y a buscar lazos que beneficiarían a ambos. Así empieza a generarse una guerrilla urbana que lucha por la reducción de las libertades políticas y culturales.

*El cordobazo, rosariozo, tucumanazo*: Estas manifestaciones espontáneas de obreros y estudiantes fueron recibidas por los combatientes como una señal de apoyo del pueblo a sus acciones guerrilleras.

De los movimientos guerrilleros de esta época, se destacan:

*Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP):* eran el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores. Siendo marxistas, consideraban al peronismo una operación de la burguesía para ganar tiempo y retrasar la concreción de la revolución obrera. Tenían más afinidades en el interior y entre las clases populares que los Montoneros.

*Montoneros:* esta fue la principal fuerza guerrillera urbana que ha existido hasta la fecha en América Latina. Llegaron a manejar a la juventud peronista y a la universidad y a tener la adhesión de cientos de miles de argentinos en 1973-74, mientras incidían íntimamente en el poder durante el breve gobierno de Cámpora. Con sus acciones acostumbraron a las masas, a la violencia y a la venganza y formaron una falsa imagen de Perón, idealizándolo como un revolucionario.

#### **2.4 Gobierno del Gral. Roberto Levingston y Gral. Alejandro Lanusse 1971-1973.**

La designación del General Roberto Levingston como presidente en junio de 1970 fue, para decir lo menos, inesperada y sorprendente. Al momento de su nombramiento, era agregado militar en la embajada argentina en Washington, por lo que era completamente desconocido para el pueblo argentino. Por esta falta de base social, y por la oposición que le presentaron los partidos políticos, no pudo concretar su *proyecto nacional*. Además los peronistas, radicales, demoprogresistas, bloquistas, conservadores populares y socialistas le



respondieron formando una alianza llamada *La Hora del Pueblo*. Este fue el final del gobierno de Gral. Levingston, en marzo de 1971.

La verdadera figura detrás del Gral. Levingston era el General Alejandro Lanusse, que buscaba una salida honorable para las Fuerzas Armadas. Aunque el verdadero proyecto del Gral. Lanusse era la apertura política progresiva hacia la institucionalidad bajo tutela militar. Pero la amenaza de una revuelta revolucionaria, alentada por Perón, obligó a los militares a llamar a elecciones libres para marzo de 1973.

## ***2.5 Gobierno de Héctor Cámpora y el regreso de Juan Domingo Perón 1973-1976***

Héctor Cámpora asumió la presidencia de la Nación en mayo de 1973. Después de dieciocho años de proscripción, el peronismo volvía al poder. En los alrededores del Congreso más de un millón de personas festejaban la partida de los militares. En medio de palabras y acciones de rechazo a las Fuerzas Armadas y a los símbolos de la presencia norteamericana en Argentina.

H. Cámpora reconoció a los Montoneros su contribución otorgándoles a muchos de sus miembros puestos en el gobierno y declarando una amnistía general para todos los guerrilleros encerrados como presos políticos. También reemplazó a toda la plana mayor del Ejército.

El 20 de junio de 1973 Perón regresó definitivamente. Sin embargo las circunstancias no eran la misma que en sus gobiernos anteriores (1946- 1955). El contexto era el de una sociedad conmovida por las crisis recurrentes y la cultura de la violencia.

Perón ganó las elecciones del 1973 con el 61,8 % de los votos. Inmediatamente el peronismo de izquierda en general, empezó a ver atónitos como Perón defendía a los líderes sindicales y a la derecha peronista y castigaba verbalmente a *los grupos marxistas terroristas y subversivos* supuestamente *infiltrados* en el movimiento. La izquierda peronista no podía creer que el Perón revolucionario que ellos creían conocer se había pasado para el otro bando.

La derecha peronista, liderada por López Rega fue quien creó el *Escuadrón de la Muerte*. Tal escuadrón habían asesinado a más de doscientos peronistas revolucionarios, militantes de izquierda no peronistas y refugiados políticos extranjeros.

En la reunión del Día del Trabajador de 1974 en la Plaza de Mayo sucedió la inevitable ruptura. Perón no ocultó la verdadera repulsión que la izquierda le producía. Ya nada podía esperarse de un Perón que una semana después daba personalmente la bienvenida al General A. Pinochet, quien ocho meses atrás había derrocado al gobierno socialista chileno de Salvador Allende.

El 1º de julio de 1974, murió en su cargo de presidente Juan Domingo Perón, a la edad de setenta y ocho años. Su esposa María Estela Martínez asumió la presidencia, bajo la conducción derechista de López Rega. El frente peronista se fue fracturando aún más y el terrorismo guerrillero se consolidó y agrandó. Los Montoneros decidieron *volver a la resistencia* clandestina para reformar la sociedad sin Perón, abandonando definitivamente la esfera legal.

La violencia política indiscriminada le granjeó a los guerrilleros el desprecio de gran parte de la opinión pública que simpatizaba con ellos cuando eran una joven agrupación que luchaba contra la Revolución Argentina y por el regreso de Perón. Del mismo modo aumentó el terrorismo estatal: la acción guerrillera constituía una grave amenaza para amplios sectores de la sociedad argentina y para la seguridad del Estado.

Además de la violencia política reinante, la inquietud obrera se estaba generalizando de nuevo. A pesar de que las huelgas estaban prohibidas, importantes sectores del movimiento obrero recurrieron a ellas, así como a marchas de hambre, trabajo a reglamento y manifestaciones callejeras, en un esfuerzo destinado a cambiar la política económica del gobierno.

El vacío de poder que desde la muerte de Perón aquejaba al país, dejaba al gobierno peronista incapaz de ofrecer solución a los problemas vigentes, ante la oposición que le demostraban tanto los empresarios como los obreros.

Ante todo esto, las Fuerzas Armadas lideradas por Gral. Jorge R. Videla actuaron sagazmente, sin intervenir hasta que la situación empeoró hasta tal punto que los civiles fueron a golpear las puertas de los cuarteles. De esta manera lograron que la opinión pública apoye o se resigne nuevamente ante la opción militar.

El 24 de marzo de 1976, la Junta Militar encabezada por el teniente general Jorge R. Videla por el Ejército, el almirante Emilio Eduardo Massera por la Marina y el brigadier general Orlando Ramón Agosti por la Fuerza Aérea, depuso al gobierno constitucional de Isabel Perón con el objeto de terminar con el desgobierno, la corrupción. Denunciaban la irresponsabilidad en el manejo de la economía, las malversaciones, ya públicas, de Isabel Perón y su administración y el tremendo vacío de poder existente que amenazaba a la Argentina con la disolución y la anarquía. Desgraciadamente, casi todo esto era cierto, y muchos argentinos les creyeron.

Como en 1966, pero mucho más severamente, fueron disueltos el Congreso y las legislaturas provinciales; la presidente, los gobernadores y los jueces, depuestos; y fue prohibida la actividad política estudiantil y de los partidos. Los sindicatos más importantes fueron intervenidos, sus fondos congelados; y las actividades relacionadas con las huelgas y las negociaciones colectivas, declaradas ilegales. Se establecieron consejos de guerra militares con poderes para dictar sentencias de muerte por una gran variedad de delitos y para encausar

sumariamente a todo aquel que se sospechase subversivo.

El nuevo régimen, mediante la apertura indiscriminada de los aranceles externos, la disminución del poder adquisitivo de la clase obrera y la sobrevaloración del peso (que dificultaba las exportaciones y estimulaba las importaciones), se procedió a una substancial desindustrialización del país, definitivamente favorable al capital extranjero. Aquí vemos el principal interés norteamericano por derrocar al régimen peronista.

Un año después, incluso muchos de los que habían apoyado el golpe se sentían alarmados ante la profundización de la crisis económica y los duros atropellos a las libertades democráticas que el régimen infligía.

Los métodos que las Fuerzas Armadas pusieron en práctica para eliminar la subversión tomaron por sorpresa a los opositores, guerrilleros y sospechosos detenidos: campos de concentración clandestinos, centros de tortura y unidades especiales militares y policíacas, cuya función era secuestrar, interrogar, torturar y matar. Las prácticas comunes de tortura eran la picana, el submarino (inmersión), la violación, y el encierro con perros feroces adiestrados, hasta que las víctimas quedaban casi descuartizadas. A los que sobrevivían, una vez extraída toda la información útil, se los "trasladaba".

En una primera fase, a los trasladados se los acribillaba a balazos, se los estrangulaba o se los dinamitaba. Más tarde, por temor a las presiones

internacionales por los derechos humanos, se los "desaparecía" sin más ni más, arrojándolos sedados al mar desde un avión, por ejemplo.

La represión se dirigió principalmente a los cuadros intermedios de las organizaciones opositoras, como los delegados de fábrica, quienes hacían la sinapsis entre la cúpula y los militantes de base. Así pasó con los Montoneros, cuyos dirigentes escaparon y dejaron a la deriva a los personajes de segunda línea. En dos años esta agrupación ya había sido liquidada.

El saldo del Proceso militar fue, entre otras cosas, 30.000 desaparecidos, triplicación de la deuda externa, alta inflación, desindustrialización, fuerte caída del PNB y una indeleble lección histórica.

En 1983, agobiados por la situación económica, debilitados por la derrota de Malvinas, y presionados por la opinión pública nacional e internacional, los militares devolvieron el gobierno a los civiles en las elecciones en las que triunfó el Dr. Raúl Alfonsín, apoyado en el recuerdo que la sociedad tenía del último gobierno peronista.

## **II.3 BRASIL:**

### **3.1 Gobierno de Joao Goulart 1961- 1964**

Después de ocho meses de mandato el presidente Quadros dimitió repentinamente (agosto 1961) dejando en el cargo J. Goulart, que no gozaba de la menor popularidad entre los militares y los partidos conservadores. Se evitó una guerra civil y se llegó a una solución de compromiso: J. Goulart accedió a la presidencia, pero se estableció un régimen parlamentario que desposeía al ejecutivo de gran parte de su poder.

Su llegada al poder demostró las dificultades cada vez más graves por las que estaba atravesando la forma constitucional de gobierno en Brasil. La situación económica se deterioró gravemente: la moneda se devaluó de forma extraordinaria, el costo de la vida se triplicó y el crecimiento de PIB se estancó.

Al mismo tiempo, pierde el apoyo de los partidos conservadores, buscando la colaboración de la izquierda, trató de neutralizar la oposición de las Fuerzas Armadas con frecuentes cambios en los puestos de mando y convocó movilizaciones populares. Es decir, La economía se derrumbó y las exigencias de los diferentes sectores de la sociedad desgarraron el sistema político.

Sin embargo, las ambiciones de J. Goulart se vieron cumplida cuando en el plebiscito nacional convocado en 1963 se volvió al sistema presidencialista y pudo

recuperar todo el poder ejecutivo. De esta manera, y con apoyo de algunos gobernadores de izquierda, intentó instaurar un programa socialista e incluso marxista.

Se incorporaron en algunas regiones, a los campesinos en la vida política que fueron utilizados para quebrar el monopolio del poder local por parte de los terratenientes. En todas partes, Ligas Campesinas comenzaron a soliviantar a un sector de la población al que todos los políticos habían ignorado anteriormente.

El crecimiento de las izquierdas, con apoyo o permisión de J.Goulart, hace aumentar la desconfianza en relación a él, que intenta, por mucho tiempo, convencer a los sectores conservadores que su política sería la única alternativa a la revolución comunista. El impase, sin embargo, está puesto, y no tiene solución pacífica. Los sectores conservadores no creen en J.Goulart, no le dan instrumentos de Gobierno, y a la crisis política se suma la crisis económica, que llegó a puntos insostenibles, esta vez, con una inflación que llegó al 100 por ciento y el continuo descenso económico.

La crisis final se produjo en 1964, en un clima de polarización política desconocido desde los años treinta. A J. Goulart se le opusieron la mayoría de los estados de mayor importancia, y la manifestaciones de mujeres, convocadas por la organización católica de derechas *Tradición, Familia y Libertad*, atrajeron a un gran número de personas. Éste respondió realizando un llamamiento demagógico



a los trabajadores urbanos menos favorecidos; durante una gran manifestación pública celebrada en marzo de 1964. Firmó decretos por los que se nacionalizaba las refinerías de petróleo, algunas tierras y se prometían cambios en el sistema tributario y la concesión del derecho al voto a los analfabetos. Esto representaba un auténtico reto a los privilegiados, y su respuesta demostró hasta que punto carecía de apoyo el presidente.

Comenzaron los preparativos de un golpe de Estado por parte de los militares cuando el presidente permitió la formación de células de izquierdas en la Fuerzas Armadas. Con el apoyo del gobierno de los EE. UU, el levantamiento militar, que ocurrió la noche del 31 de marzo al 2 abril, apenas encontró resistencia. La presidencia de J. Goulart se derrumbó con la huida de sus dirigentes y representó el final de la democracia en Brasil.

### ***3.2 Gobierno militar de brasil 1964***

El Mariscal Humberto de Alencar Castelo Branco dirigió el primer gobierno tras la intervención militar. Al amparo de la enmienda constitucional, miles de personas se vieron privada de sus derechos políticos, fueron encarcelados o se exiliaron; numerosos parlamentarios perdieron sus mandatos y hubo purga en las fuerzas armadas.

En 1965 se disolvieron los partidos existentes y se crearon dos: Alianza Renovadora Nacional (Arena) y el Movimiento Democrático Brasileiro (MDB). La

constitución promulgada en 1967 incorporaba gran parte del programa revolucionario y confirmaba la primacía del ejecutivo y del gobierno central.

Bajo el mandato de H. Castelo Branco se llevó a cabo una planificación económica encaminada a contener la inflación y reactivar la economía. Las medidas de austeridad afectaron especialmente a los trabajadores urbanos, cuya capacidad adquisitiva se incrementó menos que el costo de la vida. Se ofrecieron incentivos fiscales orientados a aumentar la productividad industrial y agrícola. Se consiguió mejorar la situación de los principales sectores económicos mas no la del pueblo.

En marzo de 1967 el congreso eligió presidente al general Artur da Costa, que prometió humanizar la revolución, pero su política no supuso grandes cambios con respecto a la de su predecesor. Ante el malestar de amplios sectores y deterioro de la situación política, se introdujo una enmienda constitucional que suspendía las actividades de los cuerpos legislativos, consagraba el gobierno del ejecutivo por decreto y sentaba las bases legales para una nueva purga de la oposición política. Los militares se mostraron cada vez más susceptible ante la menor demostración de oposición

Los grupos políticos de izquierda, en su mayoría estudiantes universitarios, puso en marcha una ofensiva guerrillera, estimulada por el apoyo prestado por Cuba. Sin embargo en 1968 marcó el momento de crisis cuando el gobierno militar

recurre al autoritarismo. La poca habilidad con que el gobierno trató el tema de las reivindicaciones estudiantiles condujo a una serie de gigantescas manifestaciones anti- gubernamentales, apoyadas por el clero y numerosos miembros de la clase media que exigían una vuelta a la democracia. Al mismo tiempo, grupos de guerrilla tanto urbana como rural empezaron a acosar el gobierno, que replicó con el uso generalizado de la tortura y de los *escuadrones de la muerte* (grupos de soldados y policías a los que se le permitía dar muerte a miembros de la oposición). Esto empeoró la situación política y ciudadana, como consecuencias, las Fuerzas Armadas clausuraron el congreso y el gobierno militar asumió poderes dictatoriales. Los militares habían querido colaborar con los civiles, pero no estaba dispuesto a tolerar la menor disensión.

A partir de 1969 los militares gobernaron sin apenas consultar a los políticos civiles; la prensa se vio sometida a una severa censura y los movimientos guerrilleros fueron implacablemente aplastados. En este mismo año, toma el poder Emilio Garrastazu Médici. Su gobierno se basó en una alianza entre derechistas oficiales del ejército y tecnócratas civiles, y tuvo éxito durante algún tiempo: la tasa de crecimiento económico llegó a ser del 10 por ciento anual, la inflación se redujo a un 15- 25 por ciento y Brasil conoció el auténtico “despegue”, llegando a exportar productos manufacturados. Dicha prosperidad reconcilió en parte a las clases medias con la falta de libertades.

## **CHILE:**

### ***4.1 Gobierno de Eduardo Frei 1964- 1970***

En las elecciones de 1964, la izquierda se presentó dividida y el partido Demócrata Cristiano obtuvo la victoria electoral. Con la consigna de Revolución en libertad, Eduardo Frei se convirtió en el nuevo presidente del país. Elaboró un programa de "chilenización" que contó con el apoyo de ricos empresarios aliados al capitalismo estadounidense y la iglesia católica. Su realización más importante fue la reforma agraria que, aunque iniciada en 1962, se intensificó en 1967, expropiando mediante indemnización las tierras sin cultivar. En 1970 se habían expropiados cerca de 300. 000 hectáreas. Dicha política reformista estuvo siempre amparada por los norteamericanos dueños de las compañías de cobre.

Sin embargo, estas políticas no tuvieron mucho éxito. La inflación no fue controlada, se incrementó la violencia urbana resultado de las frecuentes huelgas, tomas de terreno para instalar campamentos de los sin casa y la expropiación de tierras fue polarizando a la población. El gobierno intentó mantener una política moderada; sin embargo salió un sector político que propulsaba una vía no capitalista: la izquierda.

En 1969 se creó una coalición de izquierda con vista a las elecciones presidenciales. Esta nueva formación Unidad Popular, estaba compuesta por socialista, comunistas y pequeños grupos de la izquierda marxista y no marxista.

Un año después fue elegido presidente de la república su candidato, el socialista Salvador Allende.

### ***Gobierno de Salvador Allende 1970- 1973***

El programa de la Unidad Popular pretendía la transición pacífica al socialismo (rechazando los movimientos guerrilleros), manteniendo el sistema democrático. Para conseguir estos objetivos, el gobierno entendió que era necesario acabar con el poder político y económico de la banca, nacionalizar las empresas en manos extranjeras, desarrollar la reforma agraria y redistribuir la riqueza a favor de las clases más desfavorecidas. Todo esto se logró en 1972 con la nacionalización de las minas de cobre, con un método de indemnización en el que se descontaron los beneficios abusivos de años anteriores; la compra de la mayoría de las propiedades bancarias y la profundización de la reforma agraria fueron parte del cambio que perjudicaron a la burguesía estadounidense.

Sin embargo, la aparición de una fuerte inflación y el estancamiento del desarrollo económico propiciaron el reagrupamiento de las fuerzas contrarias al experimento socialista. En 1971 disminuyó el apoyo a S. Allende por parte de la clase media, descontentos con el empeoramiento de la economía, debido tanto a las nacionalizaciones (minas de cobre e industrias básicas) como al boicoteo del capital extranjero.

Dicha caída económica produjo en la sociedad graves situaciones de desabastecimiento, acaparamiento y especulaciones. Las huelgas de transporte fueron promovidas por la derecha, manifestaciones de estudiantes católicos o atentados extremistas se mezclaron con las persistentes demandas de las clases más desprotegidas. En este clima de tensiones civiles y las amplias divisiones políticas, el ejército se atribuyó un papel providencialista sintiéndose llamado por las fuerzas sociales y políticas de la derecha, que habían expresado la inquietud de un sistema gubernamental de tipo marxista. En el Parlamento, el gobierno de la Unidad popular había sido declarado “ilegal” y acusado por transgredir la Constitución. Fue una moción que presentó la Democracia Cristiana, y a su vez, la misma subrayaba el deber del ejército de preservar el orden constitucional.

### ***4.3 El golpe militar de 1973***

Finalmente el 11 de septiembre de 1973, las Fuerzas Armadas tomaron el poder, encabezado por el General Augusto Pinochet Ugarte y apoyados por organismos inteligencia norteamericana (CIA, Pentágono, etc). El pronunciamiento militar contó con la aprobación de las clases medias y altas, mientras que el Partido Demócrata Cristiano permaneció neutral. Salvador Allende, sitiado en el Palacio de la Moneda, se negó a rendirse y murió durante el asalto.

El golpe militar, que fue recibido con regocijo secreto o público por muchos chilenos; sin embargo sacudió la conciencia política internacional. Las noticias de la brutal represión militar, del asesinato de obreros y estudiantes (alrededor de

10.000 víctimas) o de la muerte de S. Allende que se negó a abandonar el palacio presidencial, impresionaron por su contundencia en los cinco continentes.

A partir de ese momento, se estableció una Junta Militar que suspendió inmediatamente la Constitución, disolvió el Congreso, impuso una estricta censura y prohibió todos los partidos políticos. Asimismo, lanzó una fuerte campaña represiva contra los elementos izquierdistas del país: miles de personas fueron arrestadas y centenares de ellas ejecutadas o torturadas; muchos chilenos se exiliaron, mientras que otros pasaron largos años en prisión o se dieron por desaparecidos.

Durante los años siguientes, la Junta Militar gobernó al país con gran rigor, aunque hacia finales de la década pudo apreciarse una cierta apertura. En 1978 se levantó el estado de sitio (aunque siguió en vigor el estado de emergencia) e ingresaron más civiles en el gabinete. Sin embargo, Chile siguió siendo esencialmente un Estado policial. Una nueva Constitución, la de 1980, sometida a referéndum el día del séptimo aniversario del golpe militar, legalizó el régimen hasta 1989; Pinochet inició en marzo de 1981 un nuevo periodo de gobierno, ahora como presidente, con una duración de ocho años.

## **VENEZUELA:**

### ***5.1 Gobierno de Rómulo Betancourt 1959- 1964***

Rómulo Betancourt llegó a la Presidencia constitucional de la República que había ganado por sufragio universal directo y secreto las elecciones convocadas para el 7 de diciembre de 1958 por la Junta de Gobierno.

El período presidencial se constituyó un gobierno de coalición formado por el partido ganador Acción Democrática, el partido Unión Republicana Democrática (URD) y el partido social cristiano COPEI cuyos líderes habían firmado el Pacto de Punto Fijo el 31 de octubre de 1958, días antes de las elecciones, con el fin de comprometerse a apoyar al candidato que resultare ganador y a compartir las labores de gobierno. El primer año de gobierno se caracterizó por el continuo acomodo de los intereses partidistas en la coalición y dentro de los propios partidos, por el estallido de brotes de violencia callejera, la sucesión de huelgas laborales, la contracción de la labor productiva y la aplicación de medidas contra los personeros del perezjimenismo implicados en casos de corrupción.

Al mismo tiempo, acontecimientos externos, como la baja de los precios del petróleo y la naciente experiencia de la Revolución Cubana creaban un frágil equilibrio político. Como consecuencia de esto, el presidente Betancourt, su partido y aliados comprendieron la necesidad imperiosa de formular y aplicar medidas muy concretas que contribuyeran al fortalecimiento del naciente sistema



democrático. Se iniciaron así los estudios para redactar una nueva Constitución que amparara legalmente y de una manera definitiva la gestión de gobierno, la formulación de una política de reforma agraria y una reforma económica a mediano plazo, destinada a incentivar una economía paralizada.

La labor emprendida se verá amenazada por continuos rumores de golpe de Estado y reuniones conspirativas de grupos que se negaban a aceptar las reglas del juego político y la concreción de una mala situación económica del país.

El 24 de junio el régimen va a recibir otro ataque, esta vez directamente contra la integridad física del presidente Betancourt; durante el trayecto, entrando al paseo, se produce un estallido proveniente de una bomba colocada en un carro estacionado a la derecha que alcanza el automóvil presidencial dejando sin vida al coronel Armas Pérez, produciendo graves quemaduras en las manos del presidente e hiriendo a las demás personas.

Con este hecho, el Gobierno comprueba la existencia de un complot dirigido desde República Dominicana y acusa oficialmente al gobierno del presidente Rafael Leonidas Trujillo del atentado, invoca el Pacto de Río de Janeiro para que la Organización de Estados Americanos (OEA) conozca el caso y suspende las garantías, contando con el apoyo de los sectores nacionales, sorprendidos por el acto terrorista. Desde entonces el "tema cubano" formó parte de la polémica política en Venezuela, hecho que se agrava cuando, el 28 de

agosto de 1960, en la VII Conferencia de Cancilleres de la OEA, se condenó indirectamente a Cuba por sostener relaciones políticas con la Unión Soviética.

En los últimos meses del año se dictan medidas económicas de emergencia aplicándose una política de control de cambios y la rebaja del sueldo de los empleados públicos en un 10%. También se propone la devaluación del bolívar.

Termina el año bajo un clima político alterado pero con un país que marcha a su recuperación. Se proyecta un amplio esquema económico basado en la profundización de la política de industrialización por la vía de la sustitución de importaciones, el control de cambios, la reorganización de la administración pública, la creación de la Corporación Venezolana del Petróleo y se apoya la creación de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP). En el plano cultural resurge la vida teatral, literaria y artística y se abren nuevas escuelas y liceos.

El año de 1961 estuvo caracterizado por varios intentos de sublevación: en febrero, se subleva el coronel Edito Ramírez en la Escuela Militar y trata de penetrar en el palacio de Miraflores, pero la asonada fracasa horas más tarde, ante la sorpresa general por la acción. El 10 de marzo, se instala el III Congreso del Partido Comunista de Venezuela (PCV), en donde se le da una dirección definitivamente insurreccional a la política de dicho partido, comenzando sus

dirigentes y miembros una etapa de semilegalidad al pronunciarse por un cambio de gobierno y no de rumbo como entonces se le reclamaba a Betancourt por sus políticas. El 25 de junio, se alza un grupo de militares en Barcelona (Edo. Anzoátegui) apoderándose del cuartel Pedro María Freites y de la sede de la gobernación. El Ejecutivo Nacional controla la situación en pocas horas.

En 1962, como resultado a un asalto guerrillero a la Alcaldía de Humocaro Bajo (Edo. Lara), se suspenden y se prohíben las actividades de los partidos Comunista de Venezuela (PCV) y Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). El ministro de la Defensa, general Antonio Briceño Linares, informa a la Cámara de Diputados que el país se encuentra casi en un estado de guerra de carácter revolucionario.

En mayo, se sublevan en Carúpano (Edo. Sucre), efectivos del batallón de Infantería de Marina núm. 3 y del destacamento núm. 77 de la Guardia Nacional. Los insurrectos están al mando del capitán de corbeta Jesús Teodoro Molina Villegas, el mayor Pedro Vegas Castejón y del teniente Héctor Fleming Mendoza. Los alzados ocupan las calles y edificios de la ciudad lanzando por radio un manifiesto. El 2 de junio, estalla en Puerto Cabello (Edo. Carabobo) otra insurrección militar de mayores proporciones que la de Carúpano; la cual sería conocida como El Porteñazo. En el amanecer de ese día, se produce una sublevación en la base naval de ese puerto dirigida por el capitán de navío Manuel Ponte Rodríguez, el capitán de fragata Pedro Medina Silva y el capitán de corbeta

Víctor Hugo Morales.

Se comprueba en estas sublevaciones, la participación de políticos ligados al PCV en la intentona y se profundiza la política de depuración en las Fuerzas Armadas de oficiales ligados o sospechosos de simpatía con la izquierda. Se restituyen las garantías constitucionales al superarse la situación de intranquilidad política y militar.

En estos 5 años Venezuela había superado el trauma de un régimen dictatorial y había transitado hacia un sistema de libertades que tuvo su mayor éxito en la estabilidad institucional y en el apoyo de los grupos sociales determinantes (partidos de la coalición, empresarios, sindicatos, las Fuerzas Armadas y la Iglesia católica) al gobierno, a pesar de las conspiraciones de derecha e izquierda, la lucha armada, la baja en el precio del petróleo, los conflictos con Cuba y las dictaduras de derecha en el Caribe y la reducida productividad económica y social.

## ***5.2 Gobierno de Raúl Leoni 1964-1969***

Raúl Leoni fue electo presidente de la República después de una campaña electoral difícil. Era la época de la insurrección armada contra el gobierno, patrocinada por los sectores de la izquierda extremista quienes predicaban la abstención en los comicios de 1963 y amenazaban con represalias a los electores;

pero las elecciones, celebradas el 1 de diciembre de 1963, transcurrieron normalmente. Leoni resultó electo por 957.574 votos, el 32% de los sufragios válidos.

En su discurso inaugural ratificó tener un gobierno con entendimiento nacional, de amplitud democrática y de equilibrio político. Con este lema, constituyó, el 5 de noviembre de 1964, 8 meses después de su toma de posesión, el llamado gobierno de "Amplia Base", formado por la coalición de los partidos Acción Democrática, Unión Republicana Democrática (URD) y Frente Nacional Democrático (FND); no tuvo este pacto un resultado satisfactorio, pues en marzo de 1966 se retiró del gobierno el FND, partido de Arturo Uslar Pietri y en abril de 1968, el partido URD, dirigido por Jóvito Villalba. Terminó su período constitucional Leoni con un gabinete con mayoría de independientes.

Uno de los principales problemas que confrontó su gobierno fue el de la lucha armada y el terrorismo. Para combatirlos, recurre a medidas militares y policiales; pero poco tiempo después, por la anarquía imperante entre los partidos que los sustentaban, empezaron a debilitarse los cuadros insurreccionales y el presidente declaró que no tendría objeciones para facilitar al MIR y al PCV su reincorporación al libre juego democrático, siempre y cuando abandonaran el camino de la violencia, con lo cual dio comienzo a su propósito de pacificación. A fines de 1964 se promulgó la Ley de Conmutación de Penas, y con base en ellas, en diciembre se pusieron en libertad más de 250 procesados.

Entre los aspectos económicos sobresalientes de este quinquenio se pueden anotar: el mantenimiento de la producción petrolera en sus niveles más altos, hasta alcanzar, en 1968, un promedio diario de 3.600.000 barriles; el aumento en la producción de hierro, el segundo producto de exportación, que alcanzó, en 1968, más de 16.000.000 t extraídas; el fortalecimiento de la Siderúrgica del Orinoco (SIDOR), que en ese año, por primera vez, acusó utilidades por Bs. 24.000.000; el ritmo de crecimiento de los sectores internos con más de 6,5% anual, donde se destaca el desarrollo agroindustrial; el mejoramiento de los niveles de empleo, el avance de los programas de Reforma Agraria; las medidas dirigidas a estimular el desarrollo de los principales sectores productivos, la política fiscal orientada a lograr una mayor justicia tributaria y la canalización del gasto público hacia áreas de mayor beneficio social a la población más necesitada.

Se incrementaron los gastos destinados a financiar programas de educación y servicios sanitario-asistenciales. Se construyeron y reconstruyeron en el quinquenio 3.993 km de carreteras y autopistas y se pavimentaron y repavimentaron 6.330 km. La Compañía Venezolana de Navegación arrojó un beneficio líquido de Bs. 34.000.000. Los niveles de seguridad en el tráfico aéreo aumentaron sustancialmente. Se invirtieron sumas importantes destinadas a viviendas y urbanismo, como también a la construcción de acueductos y obras sanitarias. En todo el período, la unidad monetaria, el bolívar, se mantuvo estable.

El aumento medio de los sueldos de los empleados fue de Bs. 78,80 mensuales y el de los obreros de Bs. 56,10 por mes, lográndose una reducción sustancial del desempleo. El Seguro Social fue objeto de reformas administrativas y asistenciales y, el 1 de enero de 1967, entró en vigencia la nueva ley que rige la materia. Se impulsaron programas para el desarrollo de la institución armada, atendiéndose al mejoramiento profesional, a la construcción de instalaciones militares y a la renovación de equipos y materiales de guerra. Le tocó a Raúl Leoni presenciar, desde el gobierno, la tercera división de su partido, la que dio origen al Movimiento Electoral del Pueblo (MEP) y hacer transferencia del mando, el 11 de marzo de 1969, a Rafael Caldera.

## **II.6 Panorama teatral latinoamericano**

Como consecuencia de la realidad económica, social y política en la década de los sesenta y setenta, se empieza a gestarse una nueva fase de concebir el teatro en Latinoamérica; que rompe con la tradición de un teatro burgués, clásico y costumbrista en función a una necesidad de estar comprometidos con el contexto de los procesos ya mencionados, y que en muchos países, marcaron un hito histórico. Nos referimos al Nuevo Teatro Latinoamericano, y como lo menciona Beatriz Ritz, fue un movimiento teatral que surge y se extiende *paulatinamente por todo el continente latinoamericano hasta llegar a las comunidades hispanoamericanas en Estados Unidos*<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> RIZK, Beatriz J: El nuevo teatro latinoamericano. Una lectura histórica. The prisma institute. Minneapolis. 1987. p. 13

***La desintegración del sistema colonialista mundial, la revolución cubana, el avance de los movimiento de liberación nacional, la creciente corriente antiimperialista así como la recepción del Teatro Internacional son factores que, entre otros, han incidido en la reorientación del movimiento teatral y su activa participación en esos procesos<sup>47</sup>***

De aquí que el Nuevo Teatro tenga su carácter social, ya que como medio comunicacional, éste buscó la forma de influir en la conciencia del espectador a través de la representación de situaciones, conflictos y acontecimientos de las realidades cotidianas o acontecimientos históricos. En este sentido, Franklin Rodríguez expresa que el teatro en este proceso, fue visto como un instrumento ideológico en la lucha de las clases sociales y portavoz de aquellos sectores minoritarios que han sido marginados. B. Ritz, complementando la idea, nos dice que el Nuevo Teatro ha de ser un teatro que se preocupe por los problemas que concierne al público y, que a su vez, el mismo pueda tener mayor participación en los procesos de las transformaciones sociales.

***El objetivo del llamado Nuevo Teatro, está dirigido exclusivamente a promover la transformación del pueblo, del espectador, a convertirlo de individuo pasivo a individuo activo y por eso busca afanosamente su participación por medio de debates (...) que vienen después de las representaciones<sup>48</sup>***

El planteamiento de estar involucrados en la realidad político social, impulsa a los creadores y participantes del Nuevo Teatro a buscar nuevas técnicas dramatúrgicas, nuevos métodos de representación y nuevas formulaciones

---

<sup>47</sup> RODRIGUEZ, Franklin: Apuntes para una poética del Teatro Latinoamericano. En Semiótica y teatro latinoamericano. Editorial Galerna. Buenos Aires. 1990. p. 182

<sup>48</sup> RITZ, Beatriz: p. 20



estéticas para recrear artísticamente los nuevos contenidos teatrales. De esta manera pasan a ser familiares los nombres de creadores europeos como Stanislavski, Meyerhold, Piscator, Artaud, Brecht y Weiss, entre otros. Se busca escenificar obras de “tendencia” política y la realidad de los marginados, explica F. Rodríguez, donde se trata de conjugar lo político y lo artístico en espectáculos de alto nivel estético. *En muchas ocasiones la represión ha incidido en el descubrimiento de formas estilísticamente más sutiles para expresar el mensaje, sorteando los peligros de la censura.*<sup>49</sup>

A todo esto, hay que agregar que, entre los valores del Nuevo Teatro, radica la multiplicidad de tendencias y direcciones en las manifestación teatral, la diversidad de naciones con diferente grado de desarrollo económico y político; la variedad de cultura y grupos étnicos, las diferentes formas lingüística y el sistema social en la que está reflejada la realidad latinoamericana. De aquí su importancia porque el Nuevo Teatro porque *hay que buscarla fuera del teatro, esto es en la realidad latinoamericana y luego en las relaciones que la obra del teatro establece con es realidad*<sup>50</sup>.

***La formación ideológica de la mayoría de nuestros teatristas resultó, pues, del contacto con una propia realidad, del profundo estudio y entendimiento de las fuerzas sociales que operan en esta realidad, de la sucesiva revisión de valores y de la consecuente subversión de los mismo (...) es la médula del Nuevo Teatro; la razón de ser para tomar parte en el proceso de transformación.***<sup>51</sup>

---

<sup>4</sup> RODRIGUEZ, Franklin: p. 183

<sup>50</sup> Ibidem: p. 185

<sup>51</sup> RITZ, Beatriz: p.22

**III CAPITULO**  
**ANALISIS DE LAS OBRAS TEATRALES**

### **III.1 Topografía de un desnudo. Jorge Díaz Gutiérrez<sup>52</sup>**

#### **Sobre el autor:**

Jorge Díaz Gutiérrez, arquitecto, dramaturgo, dibujante, pintor y poeta chileno, nació en la ciudad de Rosario, Argentina, el 20 de febrero del año 1930, hijo de padres españoles. Llegaron a Chile en 1934, cuando Jorge tenía apenas 4 años, año en que lo nacionalizaron.

Estudió y ejerció un tiempo arquitectura en la Universidad Católica de Santiago, donde egresó en 1955. Para este mismo año empezó a vincularse con grupo Ictus. En un primer momento, se desempeñó como escenógrafo, para luego hacerlo como dramaturgo, labor que le haría ser reconocido como uno de los más influyentes de la escena teatral nacional de la segunda mitad del siglo XX. En 1957, había estrenado sin éxito uno de sus primeros textos, *Manuel Rodríguez*.

En 1965 se traslada a Madrid aunque pasa temporadas en Chile antes del golpe militar en 1973, donde le hace quedar definitivo en España. En 1966 funda un grupo teatral llamado “Teatro del nuevo mundo”, donde se estrenaron varias de sus piezas. En 1971 forma una compañía de teatro para niños, “Los trabalenguas” que recorren España, Latinoamérica y Estados Unidos; sin embargo, para 1981 éste grupo se disuelve.

---

<sup>52</sup> DÍAZ G, Jorge: *Topografía de un desnudo*. En: Antología subjetiva 1963-1995. Red internacional del libro. Santiago de Chile. 1996.

En la década de los ochenta Jorge Díaz se dedica a escribir, además de su teatro, guiones para televisión y radio. Desde 1982 hasta 1990 regresó a Chile para trabajar nuevamente con el ICTUS. Se vuelve a España en 1991 pero fue corta su estancia porque regresa, a Chile en 1993 con motivo de recibir el Premio Nacional de Artes de la Representación y en este momento las obras escritas son *De boca en boca* (1993), *La marejada* (1997), *La mirada oscura* (1998), *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx* (1999), *Santas, vírgenes y mártires* (2000), y *Canción de cuna para un anarquista* (2003)

Jorge Díaz falleció el 13 de marzo de 2007, a causa de un cáncer en el esófago.

Fue uno de los dramaturgos más premiados de Chile, y entre éstos, los más destacados fueron: Premio Nacional de las Artes de la Comunicación y Audiovisuales, en 1993; el Premio Antonio Buero Vallejo de Guadalajara, en 1992; el Premio Born de Teatro 1990 por su obra "A imagen y semejanza"; el Premio Born de Teatro 1992 por su obra "El jaguar azul"; el Premio de Teatro Centenario de la Caja de Ahorros de Badajoz, en 1989; el segundo premio en el Cuarto Concurso de Dramaturgia Eugenio Dittborn, otorgado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, por su obra *Fragmentos de alguien*, en 1987; el Premio Palencia de Teatro (España), en 1980.

## Sobre la obra:

Topografía de un desnudo fue escrita en 1965, revisada y estrenada en 1966 en la Habana, Cuba. La obra está inspirada de un hecho histórico: la masacre de un campamento de mendigos, en el estado de Guanabara en 1961, para crear un complejo urbanístico en la zona de matanza. Este fue un hecho que fue recogido por los medios de comunicación; pero que pasó inadvertido entre tantos otros ocurridos bajo el mandato del Gobernador Carlos Lacerda y los militares que aplicaron el patrón autoritario-tecnocrático-racionalista en la obsesión de acabar con las *favelas* de la zona sur del Brasil : *entre 1960 y 1975 fueron desalojados 137.774 habitantes de ochenta asentamientos que contaminaban el espacio de los estratos afluentes - entre los mayores citemos Catacumba, Praia do Pinto, Macedo y Sobrinho -, quizás la mayor operación de "limpieza "urbana llevada a cabo en el país*<sup>53</sup>. Era la ansiedad de los ricos de revertir la contradicción existente entre la ciudad que estaba abajo y "las vistas maravillosas" desde las *sierras*, que solo estaba disponibles para los favelados. A orillas del río de Guanabara se construyó el "Parque Royal"

**El autor dejaba clara su intención de ir más allá del suceso real y concreto para mostrar unos hechos que podrían suceder en cualquier país donde se encuentre injusticia, represión y violencia. En realidad la pieza, "esquema para una indagación inútil", constituye la síntesis de las preocupaciones sociales y ontológicas, e incluso de las técnicas de expresión características de Díaz**<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> SEGRE, Roberto: *Las escalas de la pobreza en América Latina*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1991, p. 32.

<sup>54</sup> FERNÁNDEZ, Teodosio: *El teatro chileno contemporáneo*. Editorial Playor . Madrid. 1982. p.163

### **Argumento:**

En Topografía de un desnudo se narra, de manera retrospectiva, los últimos momentos de Rufo, mendigo que vive rodeado de otros indigentes en un terreno abandonado, antes de ser encontrado muerto.

### **Análisis temático:**

En esta obra, se nos muestra como somos víctimas de una sociedad cada vez más deshumanizante. El asesinato de Rufo, y sus últimos momentos vivos es prueba de ello.

*En el centro del escenario hay un hombre caído boca abajo en una posición grotesca, como un muñeco desarticulado. Entran tres mujeres vestidas de negro. Son las funcionarias. Llevan paraguas. En sus gestos y palabras se advierte una deshumanizada rutina. La notario y la meteoróloga se quedan paradas al lado del cuerpo caído. La topógrafa cruza el escenario mirando a su alrededor.*

Así comienza la obra teatral y así comenzará una serie de hechos que el autor usará como medio, para denunciar sobre una violencia que se desarrolla en el nombre del progreso, o lo que podría ser peor : el progreso ha llegado por medio de la violencia y el abuso de poder.

**Tópografa.-** (Que ha terminado de rayar el contorno del cuerpo, vacía los bolsillos del cadáver) Anote: una cáscara vacía de nuez, dos botones diferentes: uno de plástico y el otro de hueso; un trozo de hilo, algunas migas secas, unas cuantas colillas mojadas y una cuchara.

**Notario.-** ¿Documentos, fotografías?...

**Topógrafa.-** Nada. Además está irreconocible.

**Notario.-** ¿No lleva armas?

**Topógrafa.-** ¿Armas...? No sé. Tal vez la cuchara le servía para defenderse.

**Notario.-** (Anota) ¿Encontró algo a su alrededor?

**Topógrafa.-** Lo mismo que hay en sus bolsillos: basura.

**Meteoróloga.-** Va a llover y el río crecerá más todavía.

**Topógrafa.-** Vámonos... (Se levanta las solapas con un escalofrío)

**Notario.-** Un momento... ¿Está herido?...

**Topógrafa.-** Tiene los ojos abiertos, pero completamente cubiertos de musgo. La boca la tiene llena de arena. No sangra. No huele mal. Sólo está muerto.

El asesinato de Rufo, un mendigo que vive en las favelas, nadie sabe quien es, pero algunos suponen que fue alguien “decente” en el pasado. Al parecer su muerte, para las autoridades es solo algo de rutina. ¿Qué asombro podría haber por la muerte de un mendigo? Sin embargo, todo cambia porque el mismo Rufo, se levanta de su lecho de muerte para plantearse el por qué de la misma.

**Rufo.-** Cuando uno está muerto se le mezcla todo, y ya no se sabe si las cosas pasaron, están pasando o van a pasar. Yo no tengo la culpa. No era fácil estar vivo, pero ahora tampoco es fácil mirar hacia atrás y querer saber la verdad...

“No era fácil estar vivo” con esta frase, el autor nos muestra la dura situación que se encuentran los personajes que viven en la favela, terreno baldío al borde de la ciudad donde los mendigos y las prostitutas conviven y se apoyan. Fue aquí donde se encontró muerto a Rufo y a su perro Canela. Con la llegada de Abel, el periodista que cubre la noticia, se irá reconstruyendo la historia y la causa de dicho asesinato.

**Abel.**- Palabras huecas... Usted está hablando como una estrella de televisión y no como un mendigo... Lo siento, amigo, pero su muerte - o como quiera llamarla - no tiene ningún atractivo como noticia.

(Al Rufo) En fin, debo terminar cuanto antes con este asunto. Tengo mucho que hacer. En realidad, todavía no sé para qué me llamaron. Para mí su historia terminó cuando escribí las tres líneas de la crónica de sucesos. Por lo demás, debido al exceso de material es probable que a última hora, esas tres líneas, tampoco salgan. Todos los días suceden cosas así. Esta noche han quedado fuera de la edición tres cables de guerra y un homicidio frustrado.

Al recrearse la historia, podemos ver que Rufo era no era una persona “del oficio” de indigencia, a pesar que lo era. Sabía leer y muchos creen que fue “alguien” en un pasado. Sin embargo se desempeñaba como “soplón” a la policía ofreciéndole información sobre las actividades de estos indigentes, además de su paradero. La policía utilizará esta información para hacer la masacre en las favelas.



Por esta razón, La Teo, personaje que es la mujer de Rufo, le prohíbe la entrada a Rufo, porque ella sabe la causa de la desaparición de su hermano, se debe a la información dada por él.

**Rufo.-** Teo, tú no sabes. Tengo miedo.

**Teo.-** ¡Anda a esconder tu miedo a otra parte!

**Rufo.-** ¡Déjame pasar!

**Teo.-** ¡¡Fuera!!

**Rufo.-** Tienes a alguien ahí dentro.

**Teo.-** ¡No!

La Teo se para desafiante ante el Rufo. El Rufo le da un bofetón que la tira al suelo.

**Rufo.-** (Al desaparecer de la zona iluminada). ¡Putá!

La Teo se ha quedado un momento inmóvil y luego con voz sorda y desde el suelo dice:

**Teo.-** ¡Rufo!... Esta noche no puede ser... no puede ser...

(De pronto se levanta y llama con un grito enloquecido). ¡Rufo!

Se queda expectante con el rostro demudado y la faz extraviada. Se escuchan unos ladridos y dos disparos. Abel deshace el clima de ese momento. Hablando desde atrás y entrando en el círculo luminoso.

**Abel.-** De manera que lo echó.

**Teo.-** (Deshaciendo su expresión anterior y volviendo a su cautelosa indiferencia).

No fue así. Yo le pedí que averiguara algo por ahí. Sólo para saber qué es lo que estaba pasando. Él es muy ladino y sabe enterarse de todo. Pero seguramente se emborrachó y se cayó como un saco al río.

Ambos muestran temor y frustración, por esa razón se violentan entre ambos, pero la verdadera razón es que están siendo víctima de algo más grande que ellos: son víctimas de una sociedad que se deshumaniza en el nombre del “progreso”. He aquí donde la violencia psicológica, que es peor que la física, obtiene sus mejores víctimas, porque no hay héroes, y el que intente hacerlo se hundirá más rápido que el resto de los demás.

**Rufo.-** No es que yo sea más que nadie. No tengo ni más ni menos piojos que cualquiera de ustedes... ¿Por qué me miran así cuando hablo?... No les tengo miedo... ¡Ni a ustedes ni a ningún cabrón policía!... Cuando se es pobre, uno no le tiene miedo más que al frío y a los golpes... Sobre todo al frío... Cuando uno está entumido, ya no piensa en nada, ni en nadie. Hemos vivido como ratas todo el tiempo. Mordiéndonos, robándonos la basura unos a otros... Yo les había hablado antes de todo esto. Nos hemos estado arriesgando y organizando para nada...

Uno de los hombres escupe en el suelo y sale andando con indiferencia y desgano.

**Rufo.-** Esa es la mejor manera de hundirnos. No necesitan perseguirnos ni explotarnos. Nosotros mismos nos encargamos de pisotearnos unos a otros hasta reventar. ¡Tenemos que levantarnos de una vez por todas!

Otro de los hombres escupe con desgano y sale.

**Rufo.-** Vengo de la comisaría. Me han tenido allí casi toda la noche... Comprendí por fin que todo dependía de nosotros mismos. Me tuvieron desnudo en el calabozo... Yo... yo no tuve más remedio que...

Dos de los hombres se van. Uno de ellos escupe en el suelo antes de salir.

**Rufo.-** Sé lo que se puede hacer. Conozco muy bien sus trampas... Lo he pensado. Me he preparado para este momento... No me atrevía, pero ahora sí, estoy seguro...

Sale otro hombre. Escupe en el suelo.

**Rufo.-** Pero antes, ustedes deben saber algo... Tengo que confesarles que esta noche en la comisaría... yo... me obligaron... me dieron un papel... amigos, yo...

El último hombre que queda se acerca lentamente al Rufo y le lanza un ruidoso escupo en plena cara. El Rufo no se vuelve ni se limpia. El hombre sale. Queda sola la Monja frente al Rufo.

**Rufo.-**...amigos... yo... ¡yo soy un soplón!...

Al día siguiente de haber matado al Rufo, se encontró muerto el Cabo San Lucas, policía que llevaba el caso. Esto le servirá como excusa para eliminar a todos aquellos que vivan en las favelas. Jorge Díaz, nos muestra cómo la perversidad, la desacralización ideológica por parte de quienes manejan el poder acentúan “progresivamente” el fracaso de un sistema de valores sociales.

**Comandante.-** ¡Ratas cobardes!

**Clemencia.-** Y así irán cayendo otros policías, Comandante. Es

inevitable.

**Comandante.-** ¡Por supuesto que es evitable!... ¡Y ya verán en qué forma!

**Clemencia.-** Sí. Tiene que hacer algo, Comandante.  
(La Teo no dice nada. Ambos salen. Se escucha el grito de un hombre. EPISODIO DE LA MATANZA. Entran las tres funcionarias. El Rufo, en el otro extremo, hará una especie de contrapunto con el coro de las funcionarias)

**Topógrafa.-** Silencio.

**Rufo.-** Terminó la gran redada.

**Notario.-** No han quedado testigos.

**Topógrafa.-** Ni rastros.

**Meteoróloga.-** Ni culpables.

**Notario.-** Sólo fue un bonito espectáculo.

**Rufo.-** Nadie vio nada. Treinta mendigos desaparecidos.  
Setenta muertos.

**Notario.-** Aquí no ha pasado nada.

**Topógrafa.-** Algunas gotas de sangre, nada más.

**Meteoróloga.-** Aunque nada indica que se matara gente útil.

**Las tres funcionarias.-** ¡Damos fe de todo esto! ¡Lo juramos!...

### **Análisis de los personajes:**

**Rufo:** Es el mendigo que sabe leer y que muchos suponen tuvo un pasado como ciudadano. Además es un “soplón”, que ofreció información a los policías para que ellos pudieran realizar la matanza los mendigos.

**Juanelo:** Hombre que también vive en la favela. Es ladrón y fue la primera persona que vio a Rufo muerto a la orilla del río.

**Abel:** Su nombre es Abelardo Linares, es el reportero que se encarga de armar la historia del asesinato de Rufo para conseguir las causas y los responsables de la misma. En él se debate la ética porque descubre que el asesinato de Rufo fue hecho por parte de la policía para desalojar los terrenos e intimidar el resto de los mendigos; y por otro lado no puede denunciar porque Clemencia, la dueña de los terrenos es a su vez, la dueña del periódico donde él trabaja.

**La Teo:** Es la mujer que vivió con Rufo. Su apariencia ha sido endurecida por los sufrimientos, y las necesidades que trae la pobreza. En ocasiones se muestra agresiva, pero jamás se queja, sólo que a veces se rebela.

**La monja:** Se llama Isabel. Es una prostituta inteligente que sabe burlar a la policía e intentó ayudar a Rufo para que todos los que habitaban en la favela, pudieran escapar.

**San Lucas:** Policía encargado de cubrir la “rutina” de un simple asesinato, que en este caso es la de Rufo. Sin embargo es asesinado, y ésta será el pretexto para realizar la matanza a todos los mendigos, cuando la verdadera razón es desocupar los terrenos donde habitan y crear un centro de comercio.

**Clemencia:** Su nombre es Clemencia Serrano. Es la dueña de los terrenos donde viven los indigentes además de ser la dueña del periódico donde trabaja Abel, por eso él fue enviado a buscar información sobre lo que sucedía ahí. Es Clemencia la que da la orden de realizar la matanza

### **III.2 La Farra (1969). Rodolfo Santana<sup>55</sup>**

#### **Sobre el autor:**

Nacido en Caracas 25 de Octubre de 1944. Comienza a escribir teatro a los 17 años. En 1965, se hace cargo del grupo teatral de la Casa de la Cultura de Petare, populosa barriada caraqueña que se desarrolló en las peores condiciones de pobreza. Ésta experiencia lo motiva a escribir piezas que critiquen y denuncien las injusticias en el plano social.

**Empencé a escribir obras sobre la temática y sobre la problemática de esos barrios y las obras eran recibidas con mucho entusiasmo (...) un poco a partir de allí y a través de esta participación política en los años sesenta empecé a desarrollar una cierta tendencia a determinados temas, al análisis social dentro de las obras y al mismo tiempo empecé a desarrollar todo un trabajo de propuestas<sup>56</sup>**

En 1970 se inserta en el movimiento teatral universitario, habiendo dirigido el

---

<sup>55</sup> SANTANA, Rodolfo: *La farra. En teatro tomo1*. Monte Avila Latinoamericana. Caracas.1993

<sup>56</sup> MORENO-URIBE, Eduardo: *Rodolfo Santana busca su Itaca*. En: <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2007/08/rodolfo-santana-busca-su-itaca.html>

Teatro Universitario de Maracay (1971), el Laboratorio de Investigación Teatral de la Universidad del Zulia, (1973), el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. En 1977 crea el grupo Cobre con el que ha representado muchas de sus obras. Ha dirigido documentales y ha escrito ocho guiones de largometrajes de mucha significación en el cine venezolano, varios de ellos basados en sus obras.

El estado venezolano le ha otorgado la Orden “Andrés Bello” en su primera clase. La Orden “Ambrosio Plaza” y el “Escudo Guarenas” otorgado por la alcaldía de la ciudad. Tiene un gran número de obras publicadas, que en la actualidad son representadas por todo el mundo.

#### **La obra:**

Escrita en 1969. Estrenada en el Teatro Leoncio Martínez (1972). Premio Juana Sujo a la mejor obra de teatro (1972). Participante Festival Internacional de Teatro de Nancy, Francia (1972). Publicada en el *volumen Ocho obras de Rodolfo Santana*, Universidad de Carabobo (1971).

#### **El argumento:**

Bongo, Pongo y Mongo representan el poder eclesiástico, el poder militar, y el poder estatal. Todos se encuentran reunidos en una “noche de farra” para mostrar cómo irrespetan las leyes que ellos mismo pregonan a la sociedad, a través de los crímenes que han cometido (asesinato), a su vez, por ser ellos los

representantes de dicho poderes no son castigados, quedando impunes para seguir disfrutando “la farra” de una injusticia social.

El dramaturgo, nos muestra en esta pieza teatral, cómo se ha manejado la perversidad en los procedimientos para dirigir el poder; es decir, nos plantea, a través de la injusticia social y la corrupción que ejercen los poderes públicos, una reflexión sobre una realidad social: la infracción de las leyes sin castigo, la corrupción de poder y el círculo vicioso entre ambas, donde son consecuencia y causa entre ellas mismas.

### **Análisis temático:**

La pieza teatral comienza con un grupo de actores que se van vistiendo con la ropa de sus personajes; la de un cura, un militar y un senador que se han reunido en su “noche de farra”, para representar, casi a manera de ritual, el asesinato de las mujeres que comparten sus vidas: Bongo, el cura, asesinará a su hermana, mientras Pongo, el militar y Mongo, el senador, asesinarán a sus esposas.

**Bongo.-** Es de noche. Una nueva noche. Como solemos hacer con frecuencia mis compañeros y yo entramos en farra.

**Mongo.-** (...) Reunidos aquí, mis amigos y yo plantearemos crímenes concretos que pronto serán del dominio público. Esta noche hemos dejado abiertas las ventanas de nuestro refugio.



**Pongo.-** (...) Y mi presencia y la de mis compañeros en este lugar, va dirigida a encontrar una solución a este problema común, ya que ellos también son vejados por la existencia de sus mujeres. (1993: 295-296)

El primero en representar el crimen, es Bongo con el asesinato de su hermana. Aquí el autor hace el uso de un lenguaje sexual y grosero para resaltar la perversidad de Bongo. Además se presenta a la hermana de Bongo como alguien “que desprende olor a santidad” para mostrar cómo lo “perverso” atenta contra lo “puritano”.

**Pongo.-** ¿Estás celoso, Bongo?

**Bongo.-** ¿Yo?

**Pongo.-** Es un excesivo interés por las ocupaciones de tu hermana.

**Bongo.-** ¡Me indigna la putería de esta zorra!

**Pongo.-** Celos

**Bongo.-** ¡ Eso se llama cólera divina aquí y en Afganistán!

Más adelante, la violencia verbal se va acentuando:

**Mongo.-** Es posible que estés enfermo.

**Bongo.-** ¿Enfermo? (Zarandea a Mongo) ¿Cuándo se ha visto al ministro de Satabel enfermo?

(Bongo calma su agresión. Se torna casi afectivo)

**Bongo.-** ¿Mordió tus senos?

**Mongo.-** ¡No no!

**Bongo.-** ¿Violentó tus muslos?

**Mongo.-** ¡No no!

**Bongo.-** (Susurro) Cuéntame todas las porquerías, querida hermanita. Ego te absolvo. (1993: 300-303)

El asesinato es de gran carga cruel. Se ha realizado a manera de ritual donde se encuentra víctima, victimario y testigo. La escena está reflejada en una didascalía.

(Bongo clava el puñal en el pecho de Mongo. Grito. Mongo se levanta y se traslada lentamente haciendo grandes gestos. Bongo se acerca y clava una nueva puñalada. Nuevo movimiento y nueva agresión. A la cuarta herida, Mongo cae)

**Pongo.**- ¡Qué carnicería!

**Bongo.**- (Lleno de temor) Hermanita. Hermanita.

(Pongo se desprende de la vestidura de Monaguillo)

**Pongo.**- ¡Ni los cruzados de jesuralén se comportaron de esa manera!

Bongo oculta el asesinato, es ayudado por Pongo y queda impune por ser representante de la iglesia. La misma institución lo protege.

**Pongo:** Compruébalo. Lleva el cadáver al cuarto y si puedes ver aún tan abominable mueble, colócalo allí. Después te lava la sangre.

**Bongo:** Eres muy amable.

**Pongo:** ¡Apresúrate!

**Bongo:** Cuando cometes un asesinato puedes contar con mi ayuda. (1993: 304-305)

Más adelante, cuando Mongo representa al Monzobispo de la orden satánica “Hijos predilecto de Belcebú”, se muestra cómo “santa sede de la iglesia” ha encubierto a Bongo.

**Mongo:** Y todo ministro de Dios será visto entonces como un asesino en potencia. Como una bestia feroz acechando en los confesionarios. (Pausa corta) No podemos permitir tal crisis. El

peso moral de la iglesia se tamblearía. La desconfianza, irrisión y pena desolarían nuestros templos. Las masas ignorantes quedarían libres de nuestras ataduras y no habría ley que las contuviera en el asalto a los palacios y residencias. Caerían cientos de cabezas. Un río de sangre sería el colofón de tu justicia.

(Pausa. Atrás, Bongo viste ropas femeninas)

**Pongo:** ¿Quedaré libre, entonces?

(Mongo camina suave)

**Mongo:** Por el bien público será juzgado y declarado inocente. Por la permanencia de los valores e instituciones no tendrá culpa. Evitar su condena será redimir todos los pecados. (1993: 311)

En la segunda historia, la del militar, éste ha ido transformando a su mujer en otro militar. Ella es para él, su soldado raso que además de cumplir todas sus funciones laborales, le teme y le adula.

**Bongo.-** Soy la esposa del general Pongo, Filisteo de nacimiento. Me sé de memoria todas las marchas militares (...)

**Pongo.-** (Sonríe) Se ve que aprendes, rapazuela, Aún te falta mucho. Pero a pesar de tener sesos de pajarita podrás instruirte.

**Bongo.-** ¡Sí, Marco Polo!

**Pongo.-** ¿Qué te parece una temporada en los cuarteles?  
(Pausa corta) Podrías inspirarte en la arquitectura ascética de los barracones y luego darle a este sitio amariconado un mejor semblante.

**Bongo.-** ¡Lo que digas, Napoleón!

**Pongo.-** Respirarás el olor de la soldadesca y lo traerás aquí.

**Bongo.-** ¡Lo haré!

**Pongo.-** Botarás al basurero todos los potes de lavanda. Las colonias. Los cuadros cursis que cuelgan de las paredes y los osos de peluche de mis hijos.

**Bongo.-** ¡Lo que ordene, Julio César!

**Pongo.-** ¡Haré! ¡Intentaré! (Patea a Bongo) ¿No se te pueden ocurrir ideas más originales?

**Bongo.-** (Se cuadra militarmente) Mi deber es obedecer las órdenes superiores. Haré lo que me indiquen. (1993: 312-313)

Dentro de la obra no se aclara exactamente por qué Pongo asesina a su esposa, pero a partir de las características del maltrato y dominio que tiene éste sobre ella, se puede inferir que la causa del crimen está relacionado con su educación castrense, en la que está acostumbrado a matar sin distinción, ni razones, cual depredador sin lógica.

**Pongo.-** (Entusiasmado) Te doy algunos momentos de gracia.  
¡Puedes llorar, reírte o rezar!

(Pongo acribilla a balazos a Bongo que se desplaza gritando por la escena hasta caer)

**Mongo.-** (Se adelanta) ¿Quién lo hizo?

(Pongo, observa el cuerpo de Bongo, estruja su gorra entre las manos)

**Pongo.-** Paseaba con mi dulce esposa y puedo asegurar que la felicidad existía. Hablábamos sobre las relaciones eróticas entre el sol y la luna y los partos de planetoides. De pronto, una banda de subversivos montados en dromedarios, saltaron las rejas del jardín y nos atacaron con grandes plátanos que repetidas veces intentaron clavar en nuestros cuerpos. Inútilmente, ya que mi instrucción gorila me permitió quebrantarlos y comerme sus armas. La lucha ya se inclinaba a mi favor, cuando desenfundaron pistolas y acribillaron a mi dulce esposa. (1993: 318-319)

El dramaturgo, aprovechando al personaje Pongo para excusarse de su crimen, nos muestra la situación que hubo con la introducción de la guerrilla en el

país, a su vez, en el desarrollo de la escena, son presentados como grupos débiles que son exterminadas sin contemplaciones y de forma agresiva. Además, de ser insurgentes que aparecen para asumir los crímenes hecho por parte de los miembros que lo persiguen.

**Pongo.-** Y haciendo caso omiso del peligro, me arrojé sobre las poderosas estructuras de barro y caña que guardaban a los sediciosos.

**Bongo.-** ¡Que osadía!

**Pongo.-** Les pisé los cuerpos con mis elefantes y retorné a los cuarteles, enarbolando como banderas los cadáveres aplastados.

**Bongo.-** Magnífico final de una difícil campaña.

Más adelante:

**Pongo.-** ¿Cómo puede ser tan iluso? ¿No se da cuenta?

**Mongo.-** ¿De qué?

**Pongo.-** Tales calumniadores son subversivos.

**Mongo.-** ¿Usted cree?

**Pongo.-** Quieren encerrarme para que no los extermine. Al librarse de mí tendrán las manos libres para colocar bombas en todos los ministerios.

(Pausa Mongo Analiza)

**Mongo.-** Así que todo forma parte de una conjura.

**Pongo.-** Con implicaciones en el extranjero.

**Mongo.-** ¡Vaya, no podemos negar que es una gran jugada!  
(Sonríe. Estrecha la mano de Pongo) Pero no les resultará. (Se adelanta) Los culpables de este acto pagarán las consecuencias hasta la cuarta generación. (1993: 320-322)

La tercera y última historia, es la del senador Mongo y el asesinato de su esposa. Aquí la veremos como una mujer de vida social acorde a su posición: esposa de un senador, madre llevando una vida insulsa y frívola junto con otras mujeres de su nivel social.

**Mongo.-** Nada mejor para desatar una matanza que el pretexto de un crimen familiar –propuse-  
Usemos esta imagen inofensiva como el disfraz adecuado para una muerte espantosa.  
Yo seré viudo y feliz y tendrán ustedes, simultáneamente, la guillotina adecuada para justificar los renglones cotidianos de crimen.  
Agreguemos pues, a esta imagen, la furia concentrada de cien barriles de pólvora. (1993: 324)

Es un asesinato planificado y provocado por el senador Mongo como pretexto para justificar la exterminación de los “insurgentes”, que en este caso son los grupos guerrilleros. Una exterminación que se hará de forma brutal y violenta, bajo el nombre de “justicia social” y “reestablecimiento del orden público”

**Mongo.-** (Se adelanta) Ciudadano presidente de la república.  
Señores del congreso.  
Vivimos a un paso de la muerte. Nuestros actos están siendo estudiados y la historia es una espada que se acerca al cuello. Lo posible y lo imposible ya no están en nuestras manos y cien pares de ojos nos persiguen desde las ventanas y puertas. ¡Ya ni lo hogares son respetados por las hordas!  
(Señala el bulto rojo que es Pongo, el cual se mueve débilmente)

¡Entre los trozos de mi mujer pido persecución! ¡Muerte violenta!  
¡Exijo que las hachas, horcas y cañones salgan a relucir y  
emprendamos el desfile de sangre que exterminen de una vez y  
para siempre a la raza de hombres que todos conocemos!  
(1993: 326)

En esta obra, Rodolfo Santana ha usado el recurso del “teatro en el teatro”, en la cual los personajes han construido sus acciones en función de los crímenes cometidos; asimismo el intercambio de roles, un tanto paródico, con el fin de mostrar a los tres sistemas más importantes en el sistema democrático en su juego de poder.

Nos muestra toda una serie de abusos y atropellos, que se realizan con el manto protector del “manejo de poder”, para entender cómo se desenvuelven la injusticia, la corrupción y los falsos principios en la sociedad en que vivimos. A su vez, que las minorías que estén en contra de esto, serán eliminadas bajo el lema de “Justicia Social”. Estamos ante la reflexión de una sociedad que se maneja bajo una moral e ideología un tanto escéptica, turbia y quizás, por así decirlo macabro.

### **Análisis de los personajes**

Los personajes son representaciones metafóricas del sistema moral e ideológico de los poderes públicos que representa un estado democrático (el clero, la milicia y el sistema político estatal).

*Bongo es el Sacerdote de Satabel. Representa el poder eclesiástico.*

**Bongo.-** Mi nombre es Bongo, pastor de almas. Y sujeto a una responsabilidad mayor que la de mis compañeros, pues se pretende que sea guardia severo de códigos morales.

Más adelante nos presenta qué tipo de “pastor de almas” es al afirmar:

**Bongo.-** Y estoy seguro de un instante futuro en el que mis manos estarán realmente manchadas de sangre. Por todo permaneceré aquí. Y cumpliré mis acciones lo mejor posible, ya que detrás de su carácter trágico, se encuentra mi ansiada paz interior.

*Mongo: Es el senador. El que representa el poder estatal.*

**Mongo.-** Mi nombre es Mongo, Senador. Político en una sociedad regida por un ordenamiento de crímenes. De lo cual he deducido que los problemas cotidianos del hogar pueden ser resueltos mediante el asesinato... No se escaparán nuestras palabras a los oídos atentos. Y nuestros actos serán visibles y sin artificio. Todo, como en el teatro, ha sido medido y ensayado escrupulosamente. Consumación y coartada. Crimen e impunidad.

*Pongo: Es el general filisteo. Representa el poder militar.*

**Pongo.-** Pongo, general filisteo. Héroe de la batalla de las montañas desiertas y diestro sabueso en la búsqueda de las bandas de subversivos. Alejandro Magno es un vulgar tirapiedras frente a mí y cuatrocientas medallas adornan mi



chaqueta... Calificaré los músculos. Mis sentidos. Los reflejos de mi mente. En la perfección de un ejercicio criminal que, con el auxilio de la suerte, me harán en días venideros viudo, rico y dichoso.

### III.3 Torquemada (1971). Augusto Boal<sup>57</sup>

#### Sobre el autor:

Dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, es conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, método y formulación teórica de un teatro democrático, del pueblo.

En 1953 se traslada a los EEUU con la intención de cursar estudios de Ingeniería Química, pero allí terminará por estudiar teatro. Escribe obras teatrales y las escenifica con el "Writer's Group", una asociación de jóvenes escritores. Entre ellas La casa del otro lado de la calle en la que se va configurando los rasgos característicos de su obra.

En 1955 vuelve a Brasil y asume la dirección artística del Teatro de Arena en São Paulo donde funda, junto con Gianfrancesco Guarnieri, el Seminario de Dramaturgia del teatro de Arena (1958-1961). En 1960 escribe Revolución en América del Sur escenificada en 1961 en el teatro de Arena, en la que el protagonista, José da Silva, un hombre del pueblo, es víctima de toda clase de explotaciones por clase dominante. De esta época son José, del parto a la

---

<sup>57</sup> BOAL, Augusto: *Torquemada*. En teatro latinoamericano de agitación. Colección premio casa de las américas, mención teatro. La Habana. 1972.

sepultura, la adaptación de la obra de Lope de Vega El mejor juez, el Rey (Boal, Guarnieri, Paulo José), Juicio en el nuevo sol (Boal e Nelson Xavier) y Golpe a galope (adaptación de “Condenado por desconfiado” de Tirso Molina). En 1965, junto a Guarnieri inicia la serie Arena Conta, en la que narra a través de personajes históricos brasileños la lucha por la liberación del pueblo. La dirección del show Opinión despertó su interés por los musicales. Surgen, así, Arena canta Bahía (con Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tomzé y Piti), Tiempo de guerra y Sergio Ricardo puesto en cuestión.

De 1968 son Tío Patinhas e a Pílula y Luna pequeña y la caminata peligrosa dedicada a la lucha del Che Guevara en Bolívia. En 1969, en plena dictadura, escribe Bolívar, labrador del mar.

A principios de 1971 es preso, tras su liberación debe exiliarse en Argentina, allí escribe Torquemada donde habla de la prisión y del sistemático uso de la tortura. En Buenos Aires monta representaciones de piezas teatrales, da conferências y realiza investigaciones sobre el Teatro del Oprimido en toda América Latina.

De la década del 70 son también Milagro en Brasil y Crónica de nuestra América, las adaptaciones de La tempestad (Shakespeare) y Mujeres de Atenas (Aristófanes) con músicas de Manduka y Chico Buarque, respectivamente, y las adaptaciones de algunos cuentos de Crónicas de Nuestra América- La mierda de

oro o El hombre que era una fábrica y La mortal inmortal. En 1976 escribe Jane Spitfire. En este año se traslada a Portugal.

En 1978 Boal es invitado por la Sorbonne para dar clases de Teatro del Oprimido. Se traslada a Paris donde funda el Centre d'étude et diffusion des techniques actives d'expression dedicado al estudio y difusión del Teatro del Oprimido. En 1979 En 1980 Boal lleva a Brasil el Teatro-Fórum con su grupo del CTO-Paris. En 1986 vuelve a Brasil para dirigir la Fábrica de Teatro Popular, a propuesta del Estado de Río de Janeiro, cuyo objeto era tornar accesible a todo el lenguaje teatral, como método pedagógico y forma de conocimiento y transformación de la realidad social. Pero este proyecto queda truncado con el cambio de gobierno. Surge, entonces, el C.T.O. (Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro) con el objetivo de realizar estudios teórico-prácticos del Teatro do Oprimido.

En 1990 con el espectáculo Somos 31 millones ¿y ahora? se consolida definitivamente el CTO-Rio. Desde entonces, Boal y su grupo vienen trabajando junto a las organizaciones que luchan por la libertad, igualdad y los derechos humanos.

Em 1990 edita Méthode Boal de Théâtre et de thérapie l'arc-en-ciel du desir donde muestra las nuevas técnicas introspectivas de teatro-imagen.

En 1999, monta una sambópera sobre la ópera Carmen de Bizet, en el CCBB, y en el 2000 la representa en el Palais Royal de París. En ese mismo año intensifica, con el CTO-Rio, el trabajo dentro de las prisiones de Sao Paulo.

Su libro Teatro do Oprimido y otras poéticas políticas, ha sido traducido a más de 25 lenguas. Actualmente lleva a cabo un proyecto nacional en colaboración con el MST que se llevará a cabo en 15 estados de Brasil.

### **Sobre la obra:**

Escrita en 1971, *Torquemada* fue originalmente concebida por Augusto Boal durante el fuerte régimen dictatorial por el que pasaba Brasil en los años setenta a cargo del general Emilio Garrastazu Médici.

*Volví a Buenos Aires en 1971 con Zumbi y con el Teatro Periodístico. Regresando a Brasil, fui preso, torturado y, por decreto militar, expulsado de mi país. Elegí la Argentina como mi segunda patria. Dirigí una obra que escribí en prisión, Torquemada, en la cual denunciaba los asesinatos en las cárceles políticas brasileñas. Vinieron los militares y tuve que irme a Europa.<sup>58</sup>*

A. Boal inició la escritura de *Torquemada* según relata: iniciada en la prisión solitaria del DOPS, Fi (FUNDAO) el día 10 de febrero de 1971, y continuada desde el 10 de marzo hasta el 8 de abril en el Pabellón 1, Celda 3 (Celda Mario Alves) del Presidio Tiradentes, Sao Paulo, y terminada el 2 de noviembre de 1971, en

---

<sup>58</sup> BOAL, Augusto: Psicoanálisis de la cotorrita. En [www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-26/pag22.htm](http://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-26/pag22.htm).

Buenos Aires.<sup>59</sup>

*Torquemada*, es una pieza estructurada por su autor en un prólogo y tres episodios. El episodio primero está dividido en siete escenas, el episodio segundo en seis escenas y el tercer episodio en cinco escenas.

### **Argumento:**

*Torquemada*, como aclara su propio autor en el prólogo, aunque no es una transcripción exacta de la realidad vivida en el Brasil de la dictadura de los setenta, *pretende ser lo más exacta posible. No fue exactamente así que sucedieron las cosas... pero casi.*<sup>60</sup> En este sentido, la pieza refleja y presenta las vicisitudes que se desarrollan en un ambiente de represión y censura: en una cárcel siendo preso político.

El argumento de la pieza tiene estrecha relación con el contexto socio-político del régimen dictatorial del Brasil de los setenta, pues en ese tiempo se crearon diversos órganos represivos con el propósito de reprimir y conseguir el “control” de todo aquel subversivo o contrario al régimen.

El personaje del Rey, en vista que su pueblo ha empezado a tomar conciencia y por ende representan gran peligro para su gobierno, decide nombrar al Padre Tomás de Torquemada, Jefe da la Santa Inquisición, para que controle

---

<sup>59</sup> BOAL, Augusto: *Torquemada*. En: Teatro Latinoamericano de agitación. Colección Premio casa de las Américas. Mención Teatro. La Habana. 1972. p. 64.

<sup>60</sup> *Ibidem*: p. 67

todo aquello que pueda resultar inconveniente a sus intereses.

En este sentido, en la obra se puede apreciar que Torquemada, dirige una institución represiva del gobierno que emplea una “tecnología de poder” basada en persecuciones, interrogatorios y diversas torturas físicas a los subversivos, para defender y mantener la supuesta democracia de su país, en otras palabras, asegurar el correcto ejercicio del poder que garantice el “control” y el “orden” público.

#### **Análisis temático:**

En el prólogo A. Boal, a través del personaje el Dramaturgo y los frailes: Barba, Bajito y Atleta, nos relata lo que pudo ser su propia experiencia en la cárcel como un perseguido del régimen. La experiencia vivida por A. Boal durante el régimen dictatorial del Brasil de los setenta se puede identificar claramente en el personaje del Dramaturgo, pues este expresa cómo fue el tratamiento que recibían los perseguidos políticos o subversivos en las celdas y espacios de los organismos inteligencia que los reprimían durante la dictadura.

**Barba:** Muy bien, Aquí hay algunos nombres que nos tienes que explicar. Por ejemplo: ¿quién es Fulano?

**Dramaturgo:**No sé.

**Barba.-** Pero su nombre está aquí, en este cuaderno... (Más adelante)

**Dramaturgo.-** No, no conozco a ningún Fulano... (Más adelante)

**Barba.-** Confiesa y te bajamos de ahí.

**Dramaturgo.-** No sé

**Barba.-** Dale (Shock y grito) No sales de aquí si no confiesas.

**Dramaturgo.-** Pero ¿qué tengo que confesar yo?

**Barba.-** Que difamas a nuestro país cuando te vas al exterior.

**Dramaturgo.-** Yo voy al exterior con mis espectáculos, presento mis obras. Eso no es difamar.

**Barba.-** Difamas ¡y chau! ¡confiésalo de una vez!

**Dramaturgo.-** ¿Pero cómo? ¿Cómo difamo?

**Barba.-** Difamas, porque cuando te vas al exterior dices que en nuestro país hay tortura. (Un silencio. El Dramaturgo, colgado en el palo, no entiende muy bien)

**Dramaturgo.-** Yo confieso que obras de teatro. Sólo eso. Puede ser que no les guste eso a ustedes, y yo creo que no les gusta, pero son obras de teatro. Acá hay censura.

**Bajito.-** (Indignado) ¿Adónde? ¿Acá? ¡¡¡¿¿¿En nuestro país???! Esto es una democracia. ¡Dale! (Shock)

**Barba.-** Si, claro que hay. (1972: 68-76)

En el episodio uno, podemos ver como el pueblo ha despertado a una conciencia política, y quiere sentirse más involucrado con su realidad social; sin

embargo esto es visto como “peligroso” para la minoría que controla el poder, en este caso el personaje del Rey, que le sede el control de orden público a Padre Tomás de Torquemada. Es la preocupación por mantener la perversidad y lo macabro como procedimientos para manejar el poder.

**Rey:** El progreso era necesario, pero la conciencia no, y eso fue inevitable. Por eso lo llamé aquí: deseo impedir todo progreso ulterior. He fundado la Santa Inquisición para eliminar el progreso.

**Torquemada:** Permitir el desarrollo, el progreso, y al mismo tiempo, percibir en un mundo de clase, y las clases no tienen que desarrollarse en forma pareja: que una se vaya hacia delante, hacia la riqueza, mientras que la otra se vaya hacia la Edad Media (...) Hagamos nuestro el progreso y suya la esclavitud. (1972: 87)

Torquemada, ejerce el sistema represivo y violento a través de la persecución de los subversivos. Esto ocurre en espacios públicos como por ejemplo calles, agentes del gobierno que van de incógnito realizan interrogatorios que tienen por propósito conseguir información útil para apresarlos; este es el caso del personaje Vera, que sin conocer la identidad de su misterioso interlocutor, confiesa la información que se le pide e inmediatamente es arrestada.

**Hombre.-**Tengo una mala noticia para usted. Muy mala (Misterioso) ¡Cúidese!

**Vera.-** (Asustada) ¿Por qué?

**Hombre.-** todos sus amigos están cayendo. La semana pasada



cayó Roberto.

**Vera.-** ¿El compañero de Sheila?

**Hombre.-** Ése.

**Vera.-** ¿Y Sheila?

**Hombre.-**Ésa todavía no. Pero en cambio cayó Eduardo.

**Vera.-** ¿Y Rodrigo?, ¿el que vivía en la calle del Presidente?

**Hombre.-** En el edificio?

**Vera.-** El grande de la esquina, en el último piso.

**Hombre.-** No ése todavía no (Anota) Pero en cambio cayó Antonio.

**Vera.-** ¡Dios mío! Él y yo participamos juntos en tantos operativos. Gracias por habérmelo dicho. Claro que tengo que cuidarme. Se me están acercando. ¿Y Horacio?

**Hombre.-** ¿Cuál?

**Vera.-** El cajero del supermercado de mi barrio.

**Hombre.-** (Anota) No, ése todavía no,... pero en cambio... en cambio... acaba de caer usted ahora, Yo soy el Capitán Miranda, Mucho gusto (Se la lleva presa). ( 1972: 89-91)

En el episodio dos y tres, tratan específicamente las acciones que ejercen los personajes Rey, Torquemada, Desiderio, Los Policías sobre los “subversivos” Ismael, Paulo y Los Presos Políticos, ya que estos representan un riesgo para el

supuesto régimen democrático que ellos defienden. Los “subversivos” luchan por un sistema de valores social que funcione por y para el pueblo.

La manera de cómo son tratados los presos políticos y todo aquel que sea considerado subversivo, es a través de la tortura física. A lo largo de toda la obra teatral vemos varios casos de tortura físicas, incluyendo a la que se le hizo al personaje del Dramaturgo. En este sentido, Torquemada definitivamente se ve fortalecido por dicha tortura y por la muerte de los subversivos, pues con esta acción aparte de tener el “control” absoluto y el “orden” público logra crear una supuesta buena imagen de su país, que se traduce en la inversión de capitales nacionales y extranjeros; lo que trae como consecuencia un alza en la bolsa de valores y la consolidación del “poder” del gobierno sobre los subversivos

**Paulo.-**... ya no puedo caminar, todos son testigos. Mis manos ya sólo consiguen agarrar mis acciones, ya no puedo comer... Es necesario que todos lo sepan. Mi corazón a veces se para, que se sepa en la Bolsa. Pero yo quiero vivir... Necesito vivir...

**Torquemada.-** Al contrario. No necesita. No debe vivir. Nuestra ciudad tiene que ser pura. Tenemos que eliminar toda sospecha de subversión, toda duda, toda sospecha de duda. Su muerte prueba nuestra pureza. De 15 a 18 en menos de una semana. Tal vez 29.

(Entra la vieja madre con emocionado entusiasmo)

**Madre.-** ¡30! ¡30! (Le muestra las acciones) ¡Hijo mío, treinta, hijo mío bien amado! Los periodistas oyeron tus gritos, y la

noticia de tu probable muerte alzó todavía más las acciones.  
¡Benditos gritos, benditos hijo!(Todos se abrazan conmovidos)

**Torquemada.-** La bolsa es un juego de confianza, nada más. Los precios suben y bajan por una cuestión de confianza, nada más. Por eso es necesario la muerte de alguien que ni siquiera es culpable, alguien casi inocente. (1972: 168-172)

Finalmente A. Boal, nos muestra la esencia de lo que fue el significado de la palabra “represión” y “miedo” durante la dictadura a través del monólogo que hace el personaje Torquemada, casi al final de la obra.

**Torquemada:** ... Hicimos la demostración de que la esencia de un régimen está en sus excesos. El límite: esa es la esencia. Si el capital debe dar lucro, que sea el lucro máximo. Si existe lucha de clases, que sea sin cuartel...  
Yo les mostré que nuestro sistema funciona perfecta y rápidamente, siempre y cuando funcione totalmente, sin contemplaciones. Y si funciona para nuestra ciudad, puede muy bien funcionar para otras ciudades, para otros países... No debemos permitirnos ninguna hipocresía. No existe crueldad moderada, crimen suave, muerte doliente: existe la que existe  
¡Si hay guerra, que sea de exterminio! (1972: 174)

Sin embargo, los presos políticos muestran esperanzas, para seguir con la lucha por una igualdad social:

**Preso:** Torquemada nos mató. Uno a uno. Algunos murieron de bala, otros de cobardía. Algunos murieron luchando, otros murieron de miedo. Todos se fueron muriendo. Y el país entero se transformó en un inmenso cementerio donde el pueblo dejó sus casas y cada hombre entró en su tumba, y los que ya estaban muertos allí se pudrieron, y los que estaban por morir,

allí endurecieron, y todos están muertos, profundamente muertos...

Pero, entre nosotros hay algunos que no están totalmente muertos. Entre nosotros hay algunos que con su boca pueden decir bajito: ¡yo estoy vivo! Algunos todavía no murieron. Y si dicen bajito, primero bien bajito: ¡Yo estoy vivo! Tal vez ocurra el milagro, tal vez se espante el silencio profundo del cementerio...  
(1972: 175)

### **Análisis de personajes:**

**Padre Tomás de Torquemada:** Representa el aparato estatal que está “perfectamente organizado” para asegurar la aplicación de la tortura en la forma más eficiente posible. Con esto garantiza la impunidad de los subversivos y crea temor para aquellos que estén en contra del sistema.

El Padre Tomás de Torquemada fue una personalidad histórica que A. Boal ha usado con el fin de tener una imagen determinante de un opresor. Tomás de Torquemada fue el principal organizador de la inquisición española, y el que confirió medidas de extrema dureza en defensa de la ortodoxia religiosa. Entre 1484 y 1489 promulgó artículos y criterios procesales para la ordenanza inquisitorial, que comprendían normas de inflexible severidad. Se permitía el empleo de la tortura si el acusado se negaba a confesar. Esto estaba dirigido fundamentalmente contra musulmanes, judíos y marranos.<sup>61</sup> Se podría decir que

---

<sup>61</sup> *Enciclopedia Hispánica*. Editorial Bansa-Planeta. Madrid. 2001. p.92

A.Boal trajo a este personaje de la historia renacentista para volver a torturar a los oprimidos en la prisión del DOPS (donde fue escrita la obra).

**El Rey:** Representa la institución del poder. En vista que su pueblo ha empezado a tomar conciencia y por ende representan gran peligro para su gobierno, decide nombrar al Padre Tomás de Torquemada, Jefe de la Santa Inquisición, para que controle todo aquello que pueda resultar inconveniente a sus intereses.

**Los frailes, policías:** Cumplen las órdenes de Torquemada: se encargan de torturar a los subversivos mediante la pica eléctrica y agresiones psicológicas. Todos ellos justifican el maltrato porque necesitan extinguir los actos subversivos, además de atemorizar aquellos que piensen distintos o sean inconvenientes para la supuesta democracia del país.

**Dramaturgo, Paulo, Ismael, Chica, Vera, entre otros:** Son los “subversivos”, los que se resisten al poder del Rey y padecen todas las vicisitudes del régimen “democrático” censurador por ser un riesgo para el “progreso social”. Son las víctimas de la opresión y la ignorancia de aquellos que quieren tener el poder a cualquier precio. Muchos de ellos eran inocentes, como el caso del dramaturgo; sin embargo para el régimen todo el pueblo es enemigo del pueblo y por ende de su sistema democrático.

### III.4 El señor Galíndez (1973). Eduardo Pavlovsky<sup>62</sup>

#### Sobre el autor:

Nació en Buenos Aires el 10 de diciembre de 1933. En 1951 comienza sus estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, y siete años más tarde, se recibe de médico e inicia su formación como psicoanalista en la Asociación Psicoanalítica Argentina; se dedica al trabajo psicoterapéutico con grupos de niños. En 1958 entra en contacto con Pedro Asquin y Alejandro Boero, directores del grupo independiente Nuevo Teatro. Descubre la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, pieza teatral que influyó de manera importante en el estilo de sus obras. Crea la agrupación teatral Yenesí en 1960, para trabajar con las vanguardias teatrales que llegaron desde Europa; sin embargo, dicha agrupación durará hasta 1966.

A principio de los setentas son escrita *La muñeca* (1971) y *El señor Galíndez* (1973) y *la Telarañas* (1977), todas trataron el tema de la opresión y tortura que vivía la sociedad argentina de aquel entonces. Las piezas determinaron la persecución y el intento de secuestro por parte de la dictadura militar en 1978. En junio de ese mismo año, se exilia en Madrid donde permanecerá por dos años.

A mediados de 1980 E. Pavlovsky regresa a Buenos Aires y retomó su actividad como psicoanalista. Sin embargo, pese a sus muchas obligaciones laborales, fue reingresando en las actividades teatrales. En 1982 trabajó como

---

<sup>62</sup> PAVLOSKY, Eduardo: *El señor Galíndez. En Teatro Completo II*. Atuel Editorial. Buenos Aires. 1998.

actor en El cuadro de Eugene Ionesco, pieza no tuvo resonancia en el público, pero que significó un “placer personal” para E. Pavlovsky porque era el regreso del mundo teatral en su país. En 1983 fue candidato a diputado por el Movimiento Socialista (Mas), sin tener éxito alguno; pero siempre involucrado con la actividad política de su país.

E. Pavlovsky, ha participado como actor en varias películas, entre las cuales destacan “Los chicos de la Guerra” (1984), “El exilio de Gardel” (1984) y más adelante “El impostor” (1997), entre otros.

Desde entonces, E. Pavlovsky ha escrito 25 obras teatrales, muchas de ellas también actuó, escribió 17 libros sobre psicoanálisis y psicodrama y ha participado como actor de cine en siete películas. Además de ser Campeón Nacional de natación en 1968.

### **Sobre la obra:**

El señor Galíndez fue estrenada por el Equipo de Teatro Payro en enero de 1973. Permaneció en cartelera durante el año 73, 74 en dicha sala. En noviembre de 1974 realiza una gira por las siguientes provincias de Argentina: Mendoza, Tucumán, San Luis, Santa Fe, Buenos Aires y Córdoba; sin embargo, a finales de ese año se suspendieron temporalmente las funciones a causa de un atentado: una bomba destruyó las puertas de la sala de teatro por parte de los fascistas.

En 1975 es seleccionada para representar a Argentina en el X Festival de Nancy (Francia). Pasa al teatro d'Orsay invitada por J.L. Barrault en París. Continúa su gira en Vincennes, Tours y Dijon. Luego pasa a Roma para ser presentado en la Jornada Internacional del Espectáculo y en Torino, para ser presentado en el Festival Internacional de la Juventud. En 1976 participa en el Festival Mundial de Teatro en Caracas, donde el Equipo Teatro Payró logra el premio Juana Sujo al mejor elenco extranjero. Continúa su gira por varios países latinoamericanos: Costa Rica, Panamá, Ecuador y Colombia. En 1978 el conjunto gallego La picola estrena El señor Galíndez en la Sala Cadalso de Madrid. En 1979 el grupo Circo XX la estrena en Porto Alegre (Brasil), y recibe el premio a la mejor puesta en escena en abril de 1980.<sup>63</sup>

### **El argumento:**

Pepe y Beto son dos hombres que esperan la llamada y las órdenes del Señor Galíndez; sin embargo sus rutinas se ve afectadas con la llegada de Eduardo, un chico enviado por el Señor Galíndez para aprender el oficio: ser un torturador. La llegada y la espera llenará de dudas a Beto y Pepe creando temor y tensión en su alrededor sobre su oficio y sobre “sus vidas normales”.

### **Análisis temático:**

Lo relevante en el señor Galíndez, es la ambigüedad que se establece como principio constructivo al cual están sujetos todos los elementos que conforman la

---

<sup>63</sup> DUBATTI, Jorge. *Estudio preliminar. En PAVLOVSKY, Eduardo: Teatro Completo II.* Atuel Editorial. Buenos Aires. 1998. p. 154



obra; sobre todo porque aquí nos habla sobre la compleja psicología de torturador, capaz de desarrollar un siniestro acto bajo una “vida normal”. En este sentido, hay varias cosas que resaltar:

**Pepe:** Pero... yo no lo puedo creer. Si a nosotros Galíndez nos quiere mucho. ¿No nos felicitó muchas veces por el laburo?

**Beto:** ¿Pero quién te felicitó?

**Pepe:** ¿Cómo quién me felicitó?

**Beto:** ¿Cómo sabes que es Galíndez el que te felicitó?

**Pepe:** ¡Pero si nos mandó dos telegrama firmados de puño y letra por él!

**Beto:** Los telegramas pudo no haberlos mandado él.

**Pepe:** (Aterrado) ¿Y quién entonces?

**Beto:** Alguien que se hace pasar por él. ¿Cómo sabemos que es Galíndez, si hace años que laburamos para él y todavía no le vemos la jeta?

**Pepe:** (Tranquilizándose) Pero Beto, Galíndez existe... digo, es una personal real... de carne y hueso, como nosotros...

**Beto:** Sí, supongo que sí.

**Pepe:** (Asustado) ¿Cómo suponés? ¿Ahora me vas a decir que podría llegar a no ser de carne y hueso como nosotros?... ¿Y entonces nosotros qué hacemos con él? ¿Por quién estamos? ¿De quién recibimos las órdenes?

**Beto:** ¡De Galíndez, Pepe!

**Pepe:** Entonces no hay problema. Estamos aquí porque él nos da las órdenes... que nosotros obedecemos. El nos paga y nosotros laburamos. ¡Chau, viejo, no me jodás más! (1998: 167)

Se puede ver cómo la acción dramática se centra sobre la ambigüedad crucial en cuanto a las actividades de Beto y Pepe, en cuanto no podemos determinar, desde un principio, cuál es su oficio, por qué se han reunido y por qué están en esa pequeña habitación. Lo único que se puede vislumbrar es que

ambos son víctimas de fuerzas e influencias que están fuera de su control y de su conocimiento, y dicha fuerza se llama el Señor Galíndez.

La obra empieza con la llegada de Eduardo, el nuevo aprendiz que vivirá en la misma habitación que hasta ese momento, era compartido sólo por Beto y Pepe. La presencia de Eduardo no agrada a los hombres, quiénes desconfían de la explicación de que Galíndez lo ha mandado para que ellos le enseñen el oficio. Beto y Pepe lo agraden verbal y físicamente, hasta que son interrumpidos por una llamada que confirma su identidad; sin embargo, Eduardo no escapa de ser el blanco de los chistes pesados y groseros por parte de ellos.

**Pepe:** Pero sabé que a nosotros nos desagradás profundamente. Tu presencia nos hincha las pelotas.  
¿Entendés?

**Beto:** Si fuera por mi, te hubiera sacado a patadas.

**Pepe:** No esperamos ayuda de nadie.

**Beto:** Trabajamos solos, ¿Entendés?

**Pepe:** Uno se acostumbra a laburar de a dos y vos venís a joder a nuestro ritmo.

**Eduardo:** Si hubiera sabido que les ocasionaba tanta molestia no hubiera venido.

**Beto:** ¡pero vos habrás pedido venir aquí!

**Pepe:** ¿Qué venís hacer acá? ¿A espiarnos?

**Beto:** Galíndez no manda nadie acá si no tiene ganas de venir.

(1998: 161)

Si bien Beto y Pepe parecen tolerar en un cierto momento la presencia de Eduardo, al menos ignorándolo, su desconocimiento real o fingido del proceder usual de Galíndez los alarma en tal medida que terminan agrediéndolo

físicamente. Eduardo no sabe que Galíndez se deja ver, Beto y Pepe, a su vez, no saben qué función cumple Eduardo ni cuál es su verdadera relación con Galíndez.

**Eduardo:** Cuando me dio la carta para ustedes lo quise ver para agradecerle, pero me fue imposible, ¡no lo pude ver! Fui dos veces seguidas. Me resultó extraño no poder verlo.

**Beto:** ¿Te resultó extraño no poder ver a quién? (*Amenazante*)

**Eduardo:** Al señor Galíndez.

**Pepe:** (*Se levanta y lo agarra del cuello*) ¡Decíme, infeliz! ¿Vos te crees un tipo como Galíndez te va a recibir a vos por tu linda jeta?

**Beto:** ¿Pero quién te crees que sos, Marilyn Monroe? ¡Infeliz!

**Pepe:** Así que el nene colimba pretende, porque sí, tener una entrevista con Galíndez. Nosotros hace dos años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta. (*Le aplasta la cara contra el plato*) (1998: 164)

En la siguiente escena, todos esperan para hacer el “laburo”. Mientras Eduardo duerme, Beto y Pepe pasan el tiempo estudiando, entrenamiento físico, hablando sobre temas no trascendentales y discutiendo algunas pequeñeces. Es decir, en esta “espera” se nos muestra a los torturadores en una faceta humana, donde se tiene aspiraciones, temores, y que además, como el caso de Beto por su hija, se puede estar preocupados por el bien familiar y mostrar ternura a su hija. Lo que hace más subjetiva y controversial los rasgos de estos personajes que son torturadores en serie.

**Beto:** Hola, negra, el Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (*Pausa*). ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste? (*Pausa*). Hacede repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno (...) ¡Viene la nena! (*Meloso*). Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va

la muñequita? ¿Me querés mucho? Y cómo no te voy a querer si soy tu papi. (...) Hola, Rosi el papi otra vez. Y si Dios quiere, mañana voy a comer los raviolis con vos y con la abuela. ¿Te pusiste el vestidito de papi? ¿Te queda lindo? Bueno, hacé los deberes y obedecer a mami. Si, mi vida. Chau, tesoro (*Le manda besos*). (1998: 174)

Pese a la trivialidad de la conversación, la sensación que impera es de una tensa expectativa. La larga y pronunciada espera provoca en los hombres dos efectos diferentes: Pepe se vuelve aún más inquieto, casi hiperactivo, mientras que Beto se muestra retraído e irritable.

**Pepe:** Estás nervioso. ¡Cuando el capo no llama te ponés insoportable! En estas últimas quince horas no me dijiste la palabra (...).

**Beto:** ¡Mirá, Pepe, no jodás más! ¡O me dejás estudiar o te rompo la cabeza en serio! (1998: 171)

Algo interesante de resaltar es, como se menciona anteriormente, E. Pavlovsky está muy influenciado por la pieza teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, y esto queda reflejado porque al igual que (personajes de la obra) Beto y Pepe son víctimas de la espera, lo que hace cuestionarse sobre su razón de estar en ese tipo de trabajo.

**Beto:** Aquí Pepe le retribuye el saludo señor... Si señor el nuevo compañero ha llegado. (*Lo mira a Eduardo*). Pierda cuidado que nos vamos a ocupar de él (...) Sí, señor... y bueno, nuestra misión es esperar, señor... comprendido, señor. ¡Entendido! ¡A sus órdenes señor! (*cuelga*)

Más adelante:

**Pepe:** *(Reaccionando)* ¿Sabés las ganas de laburar que tengo ahora? *(Se toca las manos)*

**Beto:** Tenemos que esperar *(Prende el grabador)*

**Pepe:** ¿Cuánto? ¿Cuánto hay que esperar?

**Beto:** Qué sé yo. *(Apaga y prende el grabador con un segundo de diferencia)* ¡Galíndez dijo que no nos podemos mover acá hasta que él llame!, ¿No es así?

**Pepe:** ¿Qué hacés con ese grabador? ¿Me querés volver loco? ¡Paralo, infeliz! ¡Estás terrible hoy! *(Pepe empieza hacer gimnasia cada vez más rápido y más fuerte. Hace mucho ruido y Beto no puede escuchar la lección)*

**Beto:** ¡Pepe!

**Pepe:** ¡Beto!

**Beto:** Cuando laburaba con el flaco nunca esperábamos tanto.

**Pepe:** Los tiempos cambian. Ahora improvisan menos.

**Beto:** ¡A mí esta espera me mata!

**Pepe:** Yo por eso traigo los aparatos. (1998: 170-175)

Con la llegada de las prostitutas Coca y la Negra, Beto y Pepe se muestran contentos con la inesperada presencia de las mujeres; aunque no logran crear un clima del todo relajado porque no consiguen desligarse de su rol. Es decir, que ambos se alegran porque dejan de ser las víctimas de la espera y pasan a ser victimarios.

*(Las chicas están paradas en el medio del cuarto. Muy juntas una con la otra. Beto y Pepe se miran. Beto saca el cinturón y pega un latigazo sobre la mesa. Las chicas saltan, asustadas. Pepe le toca el trasero a una. Beto se pone en frente de la otra)*

**Beto:** ¡Sácate la venda, dale! ¡Sácatela!

*(Cada vez que ella intenta sacársela, le pega en la mano. Pepe le haces señas a Eduardo para que participe también. Los tres disfrutan mucho de la escena. Las chicas tratan de esquivar los golpes y los manotazos)*

**Coca:** ¡Pero ché! ¿Qué pasa?

**Negra:** ¿Pero qué mierda es esto?

**Coca:** ¡Ay! ¡No peguen! *(Eduardo le pega una patada en el trasero)* (1998:177)

El encuentro entre ellos, como un encuentro de celebración y las primeras muestras de violencia, incrementa la incertidumbre del espectador/lector por saber, que un principio no está presente, cuál es el oficio de ambos hombres y la razón por la cual se encuentra Eduardo con ellos.

**Eduardo:** ¿Pero vamos a empezar con ella, señor?

**Pepe:** Sí, por supuesto. *(Pausa)* Vamos a volar con ella *(Pausa)*. Vos tenés suerte, pibe. Es bueno adiestrarse con una puta. No todos tienen este material. ¡Vamos!

**Coca:** *(Asustada a Eduardo)* ¿Qué tengo que hacer? *(Beto se acerca a la cama donde está atada Coca)*

**Beto:** ¿Por dónde querés empezar vos? *(A Eduardo)*

**Eduardo:** *(Pausa)* Por los pezones.

**Beto:** ¿Por los pezones? ¡Bueno, pero sin hablar! ¡Mirá, pibe, en este oficio no se habla! Son otros los que hablan acá. *(Eduardo se acerca a Coca le marca zonas del cuerpo con tintura de yodo)*

**Coca:** ¡Socorro! ¡Negra! ¡Déjenme! ¡Socorro!

**La Negra:** ¿Qué es esto? *(Se levanta de la cama)* ¿Son locos?

**Beto:** *(A la Negra sujetándola)* ¡Quédate piola!

**Coca:** ¡Negra ayúdame!

**La Negra:** ¡Déjenla! ¡Hijos de puta! (1998: 180)

En esta escena queda develado la incógnita sobre su profesión: Ellos están ahí porque son torturadores en serie, y Eduardo ha venido a formarse en este oficio. Coca y La Negra serán víctimas de su intento de ser torturadas (se salvan de la picana por una llamada de Galíndez). La situación cruel está sobre la mesa: la víctima, el victimario y el testigo que realizarán dicho acto como si de un ritual sagrado se tratara.

*(En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: Eduardo le marca a Coca zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. Beto la tiene sujeta a La Negra, que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando Eduardo termina de marcarla a Coca, Pepe toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. Pepe saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a Eduardo. Beto lo estimula para que la agarre. Eduardo vacila. Pepe insiste. Eduardo está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve, porque Beto, Pepe y Eduardo quedan como petrificados...).*  
(1998: 180-181)

Toda esta tensión es interrumpida bruscamente por una llamada telefónica y, aunque no haya comenzado la sesión de tortura, queda claro el oficio de ser torturadores en serie, por lo cual, el elemento ideológico, queda explícito:

**Beto:** Afuera se hacen los machos, ¿sabés? Ponen bombas. Matan inocentes compañeros. Pero cuando los ponemos aquí en la camilla y lo tocamos con los aparatos (*pausa*) ¡Acá se cagan! ¡Se hacen pis encima! ¡Piden por la madre!

**Pepe:** Vos tenés que pensar que por cada trabajo bien hecho hay mil tipos paralizados de miedo. Nosotros trabajamos por irradiación. Este es el gran mérito de la técnica... y de Galíndez.

**Beto:** Y además lo que tiene de bueno es que es un laburo seguro. Hay mucha gente arriba que nos cuida. Muchos intereses (1998: 183)

Lo más importante de esto, es la transformación de Eduardo, que ha dejado de ser el inocente aprendiz y termina incorporándose de manera entusiasta en el manejo de la tortura, y representará el nuevo tipo de torturador, el intelectual que se ha leído los libros de Galíndez. Y que va a actuar de manera más calculadora y fríamente que sus maestros de oficio.

**Eduardo:** “La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo sabe nuestros amigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es una trinchera. Y así, cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intentan, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilos de vida, nuestro ser nacional” (Suena el teléfono. Eduardo con un gesto marcial atiende)

**Eduardo:** ¡Sí señor Galíndez! (Apagón) (1998: 185)

### **Análisis de personajes:**

**El señor Galíndez:** ¿Quién es el señor Galíndez? Es el que hace las llamadas y da las órdenes a Beto y Pepe. Es el que envía a Eduardo y a las prostitutas Coca y La negra; pero no se sabe nada de él, solo que representa la institución de la tortura. Nadie, ni si quiera Beto y Pepe saben quien es, y para ellos, esta pregunta es primordial. Sin embargo; es el personaje central y



omnipresente en toda la pieza teatral porque toda la acción dramática, incluso la espera misma, está determinada por su persona.

**Pepe:** Su nombre es José Ramos. Tiene una personalidad que se muestra tosca e inculta, parece ser un personaje que no ha tenido responsabilidades serias como la estudiar en la universidad o pagar hipoteca, a diferencia de Beto. Su agresividad es impredecible e incluso descontrolado; no piensa mucho antes de violentarse, sobre todo con Eduardo cuando llega enviado por Galíndez. En la escena de la espera, Pepe habla abiertamente de sus hábitos sexuales, que incluso, se podría decir que son un tanto sado-masoquista ya que habla de abofetear a su novia para llegar al “acto”. Para Beto, esto le parece atroz y poco “ético”; sin embargo, al momento de torturar (en la escena que están marcando a Coca en el cuerpo), ambos se complementan para realizar el oficio.

**Beto:** Su nombre es Beto Cáceres. La torpeza y el descontrol de Pepe hace que Beto sea el líder del grupo por ser alguien con instrucción académica más alta (esto se refleja principalmente en su habla). Además es capaz de sacar conclusiones lógicas sobre lo que ocurre con Galíndez, por eso es el primero que se da cuenta que depender de él puede ser desfavorable e incluso fatal. Cuando no está “laburando”, estudia contabilidad, secretariado general e impuesto en el Liceo Profesional Cima. Lo resaltante de Beto es su personalidad ambigua: por un lado es el feroz torturador, frío y calculador a la hora de torturar, por otro es el padre tierno que vela por el bienestar de su familia.

**Eduardo:** Enviado por el Señor Galíndez, que viene a aprender el oficio. Él será el futuro torturador y sabe muy bien de qué se trata la labor al que se ha ofrecido voluntariamente. Su convencimiento ideológico se insinúa desde el comienzo, cuando se muestra entusiasmado con los libros del Señor Galíndez y será la nueva versión del torturador: alguien con desarrollo intelectual para comprender las ideologías expuesta por el señor Galíndez, además de la supremacía de personalidad y confianza.

**Sara:** Es la señora que se encarga de la limpieza y la comida de Beto y Pepe. En principio, se muestra como una abuela de vecindario, sin embargo tiene una doble moralidad, o mejor dicho, una moralidad hipócrita: por un lado crítica a la juventud de ser “inmorales” antes las normas y buenas costumbres, y por otro lado, asume los momentos de violencia como algo “normal”.

**Coca y La negra:** Prostitutas enviadas por el Señor Galíndez, que serán víctima del intento de tortura que realizará Pepe para enseñarle a Eduardo.

### **Comparaciones en las cuatros piezas teatrales:**

Lo primero que hay que establecer, es que todas las piezas teatrales seleccionadas respondieron, a través de la denuncia y crítica, al llamado de un *Cambio*. Un cambio de una realidad social, una ideología y, sobre todo, responder

a los cambios de paradigma presentes en el momento en que fueron escritas (década de los sesenta y setenta).

**Subversivo, Denuncia, Libertad, Igualdad**, y la más importante **Vivir**, son palabras recurrentes en todas las piezas teatrales aquí analizadas.

La tortura como expresión de la crueldad, se encuentra en el *Señor Galíndez* en donde nos muestra las dimensiones psicológicas de los torturadores, mostrando su realidad y sus acciones “normales” ante la opresión. En *Torquemada*, se usa la tortura física para hacer confesar a los “subversivos” que son acusados de desestabilizar el liderazgo político y sobre todo el sistema de creencias sociales.

En *La Farra* y *Topografía de un desnudo*, está la justificación de actos violentos masivos. En la primera con el asesinato de la esposa de Mongo, el senador. En este acto, cometido por él mismo, se culpa a la guerrilla para luego justificar su persecución y exterminio. La segunda se muestra con el asesinato del Cabo San Lucas, encargado de cerrar el caso de la muerte de Rufo. Igualmente y de manera injustificada, se acusan los mendigos de este acto, para la masacre de los mismos.

En *Topografía de un desnudo* hay una rotura en la unidad de acción, a través de saltos de presente y pasado para reseñar los hechos de manera que alcancen

mayor relevancia. *Torquemada* está presente, a través de cuadros, la historia de cada víctima de la opresión, incluso la del dramaturgo que está presente en el Prólogo. Sin embargo, en *El señor Galíndez*, la unidad de acción está de manera lineal para mostrar la naturaleza de los torturadores y ver la evolución del personaje de Eduardo, el aprendiz y discípulo de ellos.

Opresor y oprimidos, víctimas y victimarios. En todas las piezas teatrales está presente dicha situación: en *La farra* se muestra el abuso de poder y la corrupción por parte de los tres poderes de mayor importancia para un estado democrático que cometen serios crímenes y entre ellos mismos se ayudan para encubrirlos y seguir teniendo el control en el ejercicio de poder. En *Topografía de un desnudo*, los mendigos y todo habitante de la *Favela*, son víctimas de la deshumanización y los intereses egoístas de Doña Clemencia, dueña de los terrenos donde ellos habitan, y ordena la matanza de ellos para desocupar el terreno y poder establecer y centro de comercio y urbanístico. En el nombre del “progreso” se justifica este crimen. En *Torquemada*, son los presos políticos y los torturados víctimas de una intolerancia ideológica político- social, y como en la santa inquisición, son exterminados para reestablecer el orden moral. Sin embargo, en el *Señor Galíndez*, Beto y Pepe son víctimas y victimarios. Víctima porque dependen de un personaje ausente (el señor Galíndez) para cumplir sus órdenes que a su vez le hacen ser víctimas de una espera; tienen que trabajar pero no sabe cuándo. Son victimarios porque su trabajo es la de ser torturadores en serie.

Tanto en *La farra* como en *El señor Galíndez* está presente la metáfora. La primera es una metáfora sobre la corrupción, el abuso de poder y la perversidad de su ejercicio. La segunda es una metáfora de la tortura física como institución política a través de la psicología del torturador.

La ambigüedad como principio constructivo de la situación dramática: en *El señor Galíndez*, Beto y Pepe dependen de alguien que no saben si realmente existe, solo deben esperar por el y cumplir sus ordenes. Cómo sucedió el asesinato de Rufo en *Topografía de un desnudo*, fue abaleado o si fue torturado antes de morir, nadie sabe y tampoco hay importancia, por parte de las autoridades, de saber cómo fue; total era un mendigo “soplón”.

Tanto en *La farra* como *El señor Galíndez*, está presente la presencia de lo ritual ante un acto cruel. En *La farra* lo podemos ver cuando Bongo asesina a su hermana que es monja y en *El señor Galíndez* está presente cuando van a torturas a las prostitutas y cuando ocurre la transformación de escenario (de habitación a sala de tortura)

Es evidente que en todas las piezas teatrales, la presencia de las semejanzas sea más elevada que las diferencias, y esto no ha de extrañar, porque como se mencionó en un principio, todas ellas responde al llamado del Cambio. Además que las mismas obedecen a la creación de autores que pertenecen a un

mismo continente, con unas mismas preocupaciones. Todos son de países distintos pero que juntos compartes problemas sociales similares.

## Conclusiones

***Primero vamos a matar a todos los subversivos;  
después a sus colaboradores; después a los  
simpatizantes; después a los indiferentes y por últimos  
a los tímidos<sup>64</sup>***

*Subversivo* es aquella persona que busca con sus acciones transformar o destruir el orden social vigente. Fue utilizado por las dictaduras para señalar a todos sus opositores; es decir, la población entera.

Nos encontramos ante una realidad en la cual el sistema de gobierno, escogido por y para el pueblo, es enemigo del pueblo; es decir las décadas de los sesenta y los setenta en Latinoamérica estuvieron marcados por un sistema represivo ideológico y psicológico. Justamente, en los países donde fueron escritas las piezas teatrales, fue donde hubo mayor manejo indiscriminado del terror y el pánico por parte del gobierno; sin embargo el caso de Venezuela es algo distinto porque, para esa misma décadas, se está consolidando una democracia que lucha contra la guerrilla.

En las obras seleccionadas, observamos situaciones y acciones cargadas de miedo. A su vez encontramos una variedad de elementos que permiten determinar la crueldad y la violencia a través de la relación opresor-oprimido. La más

---

<sup>64</sup> Palabras del general Ibérico Saint-Jean, gobernador de la provincia de Buenos Aires durante el *Proceso*.

resaltante, es el uso de la *Metáfora*, que se hace indispensable en la dramaturgia de este período porque con ella, el dramaturgo podía disfrazar la realidad “concreta” para luego desnudarla frente al público. Cuando queda desnuda, es cuando el público, y en este caso particular, el pueblo, puede hacerle frente ante lo que se está mostrando: Opresión.

Otro elemento importante es el *Simbolismo*. El mismo permitió hacer referencias claras de cómo se torturaba, cómo estaba constituido el sistema opresivo y sobre todo, mostrar ambientes llenos de caos y violencia. Con este elemento los dramaturgos se valieron para enaltecer la condición opresora y transmitir directamente este significado.

En *Topografía de un desnudo*, vemos que estos elementos han sido usados para mostrarnos, a través del asesinato de un mendigo, una realidad social envuelta en injusticia, represión y violencia que se desarrolla con el fin de tener el avance económico y social. Jorge Díaz expone aquí una síntesis de preocupaciones sociales que todavía sigue siendo vigente.

En *La farra*, Rodolfo Santana usa la metáfora como requisito indispensable para criticar un país que se descompone en las relaciones perversas y corruptas de un sistema “*democrático*”. De aquí la violencia y la crueldad de sus acciones; para impactar -o mejor dicho- despertar un público/ lector que pueda cuestionar el fracaso de un sistema de valores y las creencias de un modelo social.



En *El señor Galíndez y Torquemada* también el público/lector logra, de alguna manera u otra, despertar y cuestionar... ¡Sobre la tortura en el nombre del Progreso!! La primera aquí mencionada es una metáfora acerca la tortura política, y en él prima la dimensión psicológica del torturador. Vemos como Eduardo Pavlovsky hace una indagación en el mundo interior de los victimarios (Beto, Pepe y Eduardo), mostrando así sus aspectos ambivalentes y humanos, a la vez que lleva al público/lector a reflexionar sobre la complejidad de un personaje victimario, que al mismo tiempo, es víctima de un sistema opresor; pero que está a salvo de sufrir una sesión de tortura con la *Pícana Eléctrica*.

En *Torquemada*, Augusto Boal nos muestra una realidad “casi exacta” de lo que se vivía en Brasil en la época de dictadura. En este sentido vemos claramente la relación de opresor- oprimido: el padre Tomás de Torquemada y el Rey son representaciones metafóricas de un sistema de gobierno opresor que tiene a su disposición el aparato militar y policial para eliminar a los subversivos. Son opresores que disculpa su conducta represiva bajo la creencia de que es por el bien del pueblo. También encuentran excusas en la actitud de los oprimidos ya que los consideran subversivos, incultos y violentos y afectan en gran medida en la estabilidad del país. En cambio, vemos a los oprimidos -incluyendo al dramaturgo- como son víctimas de la intolerancia ideológica. A. Boal nos muestra que los oprimidos podrán, a través del miedo, reconocer las circunstancias en la que están envueltos para enfrentar y rechazar las acciones opresivas.

Podemos constatar que en todas las piezas teatrales nos muestra una realidad inquietante: ideologías opresoras, decadencia de los sistemas de valores y, la más resaltante, la vigencia de la tortura en nuestros días. Sin embargo, esto no hubiese posible sino fuera por las influencias de un teatro del absurdo, un teatro político y autores como A. Artaud, B. Brecht, E. Piscator, M. Esslin, entre otros, que contribuyeron en la creación de un Nuevo Teatro Latinoamericano que permitiera transmitir y hacer llegar al público/lector estas inquietudes sociales, además de hacer un llamado al cambio. Un cambio que permita una realidad más libre y tolerante.

Justamente con el teatro del absurdo autores como Jorge Díaz y Rodolfo Santana logran deshacer esa realidad “concreta” para crear otra sin leyes ni reglas; es decir, un mundo nuevo e inteligible que el público/lector debe aceptar. Y con el teatro político, Augusto Boal y Eduardo Pavlovsky pueden expresar de una manera directa y activa, las críticas y el cuestionamiento sobre el hombre frente a las contradicciones de un sistema político y social.

Latinoamérica buscó en el teatro su medio de denuncia contra la injusticia y la perversidad del manejo del poder. Los dramaturgos usaron la crueldad y la violencia, no porque querían exagerar o adornar las situaciones allí presentes; sino que las mismas eran el reflejo de una realidad violenta para tener el control de un pueblo, y al mismo tiempo, la crueldad de ser una sociedad deshumanizada que se encuentra en peligro de perder su identidad.

Concluimos este trabajo esperando que nuestra investigación sirva para impulsar o ayudar a otras que sigan o se relacionen con el objeto de estudio aquí analizado.

## Referencias Bibliográficas

AMARA, Giusepre: ***La violencia en la historia***. Editorial Trillas. México. 1997.

ARTAUD, Antonin: ***El teatro y su doble***. De bolsillo Editorial. México. 2006.

ARTESI, Catalina Julia: ***Algunas modalidades en el Teatro Político hispanoamericano***. En: Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX. Estudio Teóricos. Editorial Galerna. Buenos Aires. 1989.

AZPARREN G, Leonardo: ***El realismo en el Nuevo Teatro Venezolano***. Comisión de estudio de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas. 2002.

BOAL, Augusto: ***Torquemada***. En: Teatro Latinoamericano de Agitación. Colección premio Casa de las Américas, Mención Teatro. La Habana. 1972.

BLÜHER, Kart Alfred: ***La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano***. En: Semiótica y teatro latinoamericano. Editorial Galerna. Buenos Aires. 1990.

BOOK, Peter: ***El espacio vacío, arte y técnica del teatro***. Ediciones Península. Barcelona. 1973.

CAMUS, Albert: ***El mito de Sísifo, ensayo sobre el absurdo.*** Editorial Losada. Buenos Aires. 1958.

CHESNEY L, Luís: ***El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina.*** Comisión de estudio de postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1994.

DAUSTER, Frank y Otros: ***Tres dramaturgos rioplatenses.*** Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Girol Books, inc. Canadá. 1983.

DELGADO, Gloria: ***El mundo moderno y contemporáneo, siglo XX.*** Pearson Educación. México. 2000.

DENISOV, Vladimir: ***Violencia social, ideológica y política.*** Editorial Progreso. Moscú. 1986.

DÍAZ G, Jorge: ***Topografía de un desnudo.*** En: Antología subjetiva 1963-1995. Red internacional del libro. Santiago de Chile. 1996.

DORFMAN, Ariel: ***Imaginación y violencia en América Latina.*** Editorial Anagrama. Barcelona. 1972.

DUMOULIÉ, Camilla: ***Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad.*** Siglo Veintiuno Editores. 1996.

ESSLIN, Martín: ***El teatro del Absurdo.*** Editorial Seix Barral. Barcelona. 1966.

FERNÁNDEZ, Teodosio: ***El teatro chileno contemporáneo.*** Editorial Playor. Madrid. 1982.

FERRATER M, José: ***Diccionario de Filosofía***, tomo 4. Editorial Ariel. Barcelona. 2001.

FREUD, Sigmund: ***Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte.*** Obras Completas, Tomo VI. Editorial Alianza. Madrid. 1972.

FROMM Erich: ***Anatomía de la destructividad humana.*** Siglo Veintiuno editores. Madrid. 1975.

GARCÍA, Fernando y LORENZO, José María: ***Historia del mundo actual 1945-1995.*** Alianza Editorial. Madrid. 1996.

GENOVÉS, Santiago y PASSY, Jacques: ***Comportamiento y Violencia.*** Editorial Diana. México. 1976.

HASPERÚE B, Oscar: ***Cultura y Violencia***. Editorial Americana. México. 1971.

MONASTERIO, Rubén: ***Un enfoque crítico del teatro venezolano***. Monte Ávila Editores. Caracas. 1975.

MONTAIGNE, Michel: ***Sobre la crueldad***. En: Ensayos libro II. Ediciones Cátedra. Madrid. 1993.

MUKAROVSKY, Jan: ***Escritos de estética y semiótica del arte***. Alberto Corazón Editor. 1971.

PERALES, Rosalina: ***Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987***. Grupo Editorial Gaceta. México. 1989.

PAVLOVSKY, Eduardo: ***El señor Galíndez***. En: teatro completo II. Atuel Editorial. Buenos Aires. 1998.

RIZK, Beatriz J: ***El nuevo teatro latinoamericano, una lectura histórica***. The Prisma Institute. Minneapolis. 1987.

RODRÍGUEZ A, Octavio: ***Violencia social***. En: El mundo de la violencia. Fondo de cultura económica. México. 1998.

ROMERO, Luís Alberto: **Breve historia contemporánea de Argentina**. Fondo de cultura económica. 1994.

SANTANA, Rodolfo: **La farra**. En: Teatro tomo I. Monte Ávila Latinoamericana. Caracas. 1993.

SCIPIONI, Estela Patricia: **Torturadores, apropiadores y asesinos: el terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky**. Edition Reichenberger. Kassel. 2000.

VILLALOBOS, Sergio: **Breve historia de Chile**. Academia nacional de historia. Caracas. 1987.

VOS, Nelvin: **Ionesco/ Albee y el teatro del absurdo**. Ediciones Megapolis. Buenos Aires. 1968.

WARREN, Howard: **Diccionario de filosofía**. Editorial Espasa. Barcelona. 1998.

ZALACAÍN, Daniel: **Teatro absurdistas hispanoamericano**. Ediciones Albatros Hispanofilia. Madrid. 1985.



VARIOS AUTORES: **Enciclopedia Hispánica. Tomos II y IV.** Editorial Barsa.  
Madrid. 2001

**Otras Fuentes:**

BOAL, Augusto: **Psicoanálisis de la cotorrita.** En: [www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-1126/pag22.htm](http://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-1126/pag22.htm)

DIMEO, Carlos: **Algunas notas para un teatro político.** En:  
[www.lettralia.com/111/ensayo01.htm](http://www.lettralia.com/111/ensayo01.htm)

FERRO, Margarita: **El teatro de Bertolt Brecht (o el artificio de la realidad).** En:  
[www.escaner.cl/especiales/teatro.htm](http://www.escaner.cl/especiales/teatro.htm).

GÓNZALEZ, María José: **El origen de la conducta agresiva.** En  
[www.psicocentro.com/cgi-bin/articulos.asp?texto=art](http://www.psicocentro.com/cgi-bin/articulos.asp?texto=art).