



WSCHODNI ROCZNIK HUMANISTYCZNY

TOM XV (2018) N° 4

s. 153-170

Olga T. Buczek

## El trauma psicológico y su reflejo en los relatos sobre actos de violencia: el caso de las obras de Rodolfo Santana

### The Psychological Trauma and Its Reflection in the Reports of Violent Acts: The Case of Rodolfo Santana's Plays

**Abstract:** The purpose of this paper is to investigate the functioning of a particular form of verbal violence, represented by reports on acts of violence (*reportives*) in selected dramatic texts of a renowned contemporary Venezuelan author, Rodolfo Santana. Supporting our study in the theoretical proposal of S. J. Albuquerque (*Violent Acts*, 1991) on the "modes" of verbal violence, and with the help of the critical writings of J. Butler, E. Scarry, S. Žižek and B. Kaplan, we propose to submit the analysis and reflection on the *reportives* present in Santana's works of the 1960s and 1970s. Discussing violence means doing it in an inevitably incomplete manner, "contaminated" by emotions and a particular perception of the victim's world, which is often more impactful to the public than the scenes of direct violence themselves. This is because it implies an emotional identification by some of the audience. Although the *reportives* we find in Santana's works do not have testimonial character, we find it interesting to observe how the playwright forges a language capable of reflecting the peculiarity of the perception of trauma, understood as the gap between the act of violence itself and the representation of its impact on the victim. Almost always violence experienced by narrators translates into a "turning point" in their life. Therefore, it can be said that the reports about acts of violence have an explanatory function of the mental metamorphosis of the character as a result of a traumatic experience.

**Keywords:** Rodolfo Santana, Venezuelan theatre, verbal violence, psychological trauma

### Trauma i jej językowy obraz w wybranych sztukach Rodolfa Santany

**Streszczenie:** Celem niniejszego artykułu jest refleksja nad szczególną formą przemocy werbalnej, reprezentowaną przez „opis aktów przemocy” (*reportives*) w wybranych dramatach znanego wenezuelskiego autora, Rodolfa Santany. Opierając nasze rozważania na założeniach teoretycznych, zawartych w pracy S. J. Albuquerque (*Violent acts. A Study of Contemporary Latin*

*American Theatre*, 1991) i dotyczących tzw. sposobów funkcjonowania przemocy werbalnej, jak również na innych pracach krytycznych (takich autorów jak J. Butler, E. Scarry, S. Žižek czy B. Kaplan), przeanalizujemy „opisy aktów przemocy” obecne w tekstach Santany z lat 60. i 70.

Relacjonowanie aktów przemocy jest w sposób nieunikniony niekompletne, „skażone” silnymi emocjami i indywidualną percepcją ofiary, i to właśnie ta „niedoskonałość” narracji często okazuje się bardziej wstrząsająca i wiarygodna dla widza niż sceny bezpośredniej przemocy.

Mimo że „opisy aktów przemocy” w sztukach Santany nie mają charakteru testimonialnego, należy zwrócić uwagę na to, jak konstruowany jest język ofiary, na jego zdolność odzwierciedlenia percepcji traumy. Niemal w każdym omawianym przez nas przypadku doświadczenie przemocy jest punktem zwrotnym w życiu postaci, dlatego też można przyjąć, że „opisy aktów przemocy” służą uzasadnieniu mentalnej przemiany bohatera.

Podsumowując, w artykule skupimy się na językowych mechanizmach, obecnych w sztukach Santany, które przywracają traumie gwałtowną siłę doświadczenia, leżącego u jej źródła, i które czynią z niej potężny środek teatralnego wyrazu.

**Słowa kluczowe:** Rodolfo Santana, teatr wenezuelski, przemoc werbalna, trauma

En este artículo nos centraremos en los mecanismos lingüísticos, presentes en algunas obras teatrales de Rodolfo Santana, que devuelven al trauma la fuerza violenta de la vivencia que está en su origen y lo convierten en un potente vehículo teatral.

Antes de pasar a la parte dedicada a la verbalización del trauma en el teatro de Santana, consideramos pertinente hacer un pequeño inciso para presentar, muy brevemente, la figura del dramaturgo y los rasgos más sobresalientes de su obra.

Rodolfo Santana, fallecido en 2011, fue un reconocido dramaturgo venezolano. Su obra dramática abarca alrededor de 150 textos que son fruto de una trayectoria de varias décadas. En este trabajo se comentarán algunas obras del autor que fueron escritas en los años 60 y 70, y cuyo rasgo diferenciador y constitutivo es la violencia, presente en todos los niveles, desde el estético hasta el ideológico. A nuestro modo de ver, Susana D. Castillo ha logrado una definición a la vez completa y concisa de lo que entendemos por la violencia como fundamento del mundo dramático en Santana:

[Santana] técnicamente parte del realismo, renovándolo con múltiples recursos novedosos, conformando un mundo dramático caracterizado por situaciones asfixiantes, crueles; personajes abyectos, marginales, del lumpen; diálogo fustigador, precipitado, tenso; ritmo acelerado, vibrante, atropellado; acciones de crueldad y rituales de

violencia; uso frecuente de lenguaje escatológico; humor negro, sarcasmo; función preponderante del sexo como evasión animal; imaginación irrefrenable; alusiones al mundo mágico-religioso; ternura infantil; delicadas imágenes poéticas... La extraña fusión de estos dispares elementos conforman un angustioso y violento testimonio del desarraigo del hombre de hoy.<sup>1</sup>

Nos gustaría, asimismo, aclarar que para los propósitos metodológicos de este artículo hemos decidido incluir las réplicas que aluden a una vivencia traumática dentro de la categoría que Severino Joao Albuquerque ha denominado como “relatos sobre actos de violencia” (*reportives*) y que constituyen uno de los “modos de violencia verbal”.

Según advierte Albuquerque<sup>2</sup>, en el teatro los “relatos sobre actos de violencia” pueden resultar aun más contundentes que las escenas de violencia física, es decir, son capaces de reproducir en la mente del lector/espectador escenas que superan la drasticidad de su realización material.

En este contexto, nos parece interesante citar a Slavoj Žižek, quien en la introducción a su libro *Violence. Six Sideways Reflections* (2008) defiende que:

(...) there is something inherently mystifying in a direct confrontation with it: the overpowering horror of violent acts and empathy with the victims inexorably function as a lure which prevents us from thinking. A *dispassionate* conceptual development of the typology of violence must by definition ignore its traumatic impact. Yet there is a sense in which a cold analysis of violence somehow reproduces and participates in its horror. A distinction needs to be made, as well, between (factual) truth and truthfulness: what renders a report of a raped woman (or any other narrative of a drama) truthful is its very factual unreliability, its confusion, its inconsistency. If the victim were able to report on her painful and humiliating experience in a clear manner, with all the data arranged in a consistent order,

<sup>1</sup> S. D. Castillo, *El “Desarraigo” en el Teatro Venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*, Editorial Ateneo de Caracas, Caracas 1980, p. 148.

<sup>2</sup> S. J. Albuquerque, *Violent Acts: a Study of Violence in Contemporary Latin American Theatre*, Wayne State University Press, Detroit 1991, p. 42.

this very quality would make us suspicious of its truth. The problem is here part of the solution: the very factual deficiencies of the traumatized subject's report on her experience bear witness to the truthfulness of her report, since they signal that the reported content "contaminated" the manner of reporting it.<sup>3</sup>

Este razonamiento, a nuestro parecer, puede aplicarse perfectamente al contexto teatral: a veces, el relato sobre actos de violencia – inevitablemente incompleto, "contaminado" por las emociones y una percepción particular del mundo de la víctima – resulta más impactante para el público que las escenas de violencia directa, porque implica una identificación afectiva por parte del espectador. La violencia, filtrada por la memoria de la víctima desde cierta distancia temporal, requiere un lenguaje que abarque su complejidad: un lenguaje visceral, crudo, que puede producir malestar en el lector/ espectador.

En oposición a esta tesis, Elaine Scarry en *The Body in Pain. The unmaking and the making of the world* (1987) desarrolla una argumentación razonada y coherente para defender la idea de la inexpresividad del dolor físico. La autora sostiene que "whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language" y continúa aclarando que "physical pain does not simply resist language, but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned"<sup>4</sup> (ibíd: 4). En el primer capítulo de la primera parte del libro, Scarry insiste sobre el poder devastador de la tortura y la incapacidad de sus víctimas de expresar el sufrimiento en palabras, tanto en el momento de la tortura propiamente dicha, como después, cuando el sujeto traumatizado trata de recuperar su voz para poder narrar lo ocurrido. Destruir el cuerpo equivale a destruir el lenguaje, y la destrucción del lenguaje implica la descomposición del sujeto, es decir, la pérdida de lo esencialmente humano.

<sup>3</sup> S. Žižek, *Violence. Six Sideways Reflections*, Picador, New York 2008, pp. 3-4.

<sup>4</sup> E. Scarry, *The Body in Pain: The making and unmaking of the world*, Oxford University Press, New York 1987, p. 4.

Judith Butler, a su vez, en la introducción al *Lenguaje, poder e identidad* se detiene en el estudio de Scarry, entrando incluso en polémica con sus tesis y tratando de establecer un vínculo entre la violencia y el lenguaje:

En *The Body in Pain*, Elaine Scarry señala que la amenaza de violencia es una amenaza *al* lenguaje, a su posibilidad de hacer-mundo y hacer-sentido. Su formulación tiende a oponer violencia y lenguaje, como si una fuera lo contrario del otro. ¿Y si el lenguaje tuviera en sí mismo la posibilidad de la violencia y de la destrucción de un mundo? Según el argumento convincente de Scarry, el cuerpo no es simplemente anterior al lenguaje, más bien el dolor del cuerpo no puede expresarse en el lenguaje: el dolor hace añicos el lenguaje, y aunque el lenguaje puede hacer frente al dolor, no puede sin embargo aprehenderlo. Scarry muestra que la irrepresentabilidad del dolor desbarata (aunque sin hacerlo completamente imposible) el esfuerzo moralmente imperativo de representar el cuerpo que sufre. Una de las consecuencias dañinas de la tortura, según ella, es que el torturado pierde la capacidad de documentar en el lenguaje el evento de la tortura; por lo tanto, uno de los efectos de la tortura es la eliminación de su propio testigo.<sup>5</sup>

Ahora bien, Butler en su estudio no profundiza en el tema de una posible expresividad verbal del dolor físico, sino que se centra en “cómo tener en cuenta el tipo específico de daño que el lenguaje mismo produce”<sup>6</sup>.

El problema de la expresión verbal del cuerpo torturado, planteado por Scarry, es estudiado por Betina Kaplan en *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. La autora se propone “explorar las intersecciones entre género y violencia” desde una perspectiva feminista, y especifica:

En mi indagación acerca de cómo la violencia y el dolor se articulan en el lenguaje, establezco preguntas acerca de la representación,

<sup>5</sup> J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis S.A., Madrid 2004, pp. 22-23.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

el rol del trauma y la memoria en la deconstrucción de discursos, los diferentes impactos de la violencia según los roles de género, y la relación entre narraciones de la violencia y otros discursos (...).<sup>7</sup>

En este artículo nos interesa sobre todo el nexo que establece Kaplan entre las tesis de Scarry acerca de la inexpresividad verbal del cuerpo que sufre, y la cualidad del lenguaje que permite superar el trauma y reconstruir la subjetividad del sujeto. Aunque en las obras de Santana no hallamos relatos de tipo testimonial, consideramos que algunas observaciones formuladas por Kaplan son aplicables a lo que hemos nombrado “relatos sobre actos de violencia”. La autora sostiene que la recomposición de la subjetividad de la víctima (o la construcción de una subjetividad alternativa<sup>8</sup>) es alcanzable a través de un discurso testimonial que solo puede surgir cuando la víctima haya logrado apartarse del origen de la violencia, tras pasar por un periodo de inexpresividad que adquiere forma de silencio, muerte, animalización, etc. La búsqueda de un modo de expresión apropiado para comunicar lo inefable es, sin duda, el primer paso hacia la reconstrucción del mundo de la víctima. Sin embargo, la narración que surge como consecuencia del trauma, no es capaz de dar cuenta de lo que pasó: en realidad, en ella se refleja la mediación que se establece entre la ética y estética de la representación de la violencia. Kaplan observa que:

La falta de acceso del lenguaje a la experiencia que origina el hecho traumático aparece documentada en los testimonios de sobrevivientes. Los testimonios de quienes salieron con vida de los campos de concentración proponen la necesidad de producir un discurso que siga ciertos parámetros estéticos, al mismo tiempo que plantean la imposibilidad de lograr un relato “satisfactorio” de los hechos, a través del lenguaje u otro medio expresivo. (...) Lo que se dice no alcanza para decir lo que fue y el arte tampoco logra expresarlo. Los testimonios de las víctimas afirman que no se puede contar una historia de la violencia sin que pierda impacto del hecho que

<sup>7</sup> B. Kaplan, *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Támesis Monografías, Woodbridge (UK) 2007, Introducción.

<sup>8</sup> No obstante, Kaplan no define la categoría de la “subjetividad alternativa”.

la originó. El proyecto de representación del horror de la violencia irremediablemente vinculado a la pérdida, tiene que producirse en una negociación en la que se debate la relación entre estética, moral y política.<sup>9</sup>

Aunque, como ya hemos señalado, los relatos sobre actos de violencia que encontramos en las obras de Santana no tienen carácter testimonial, parece interesante observar cómo el dramaturgo forja un lenguaje capaz de reflejar la peculiaridad de la percepción del trauma, entendida como la brecha entre el acto de violencia propiamente dicho y la representación de su impacto sobre la víctima. Y lo que más convence, es una narración que no pretende reconstruir literal y ordenadamente el acto de violencia, sino que lo hace de manera fragmentaria y selectiva, intentando conciliar la necesidad de una confesión pública con la recuperación de la intimidad y la privacidad<sup>10</sup>.

Los relatos sobre actos de violencia que encontramos en las obras de Santana se dividen en dos categorías que incluyen relatos desde la perspectiva de la víctima y narraciones del victimario. En ambos casos los narradores fueron participantes directos de los acontecimientos narrados. La figura del narrador-testigo apenas aparece en las estudiadas. Casi siempre la violencia experimentada por los personajes santanianos se traduce en un “punto de inflexión” en su vida, por lo tanto podemos afirmar que los relatos sobre actos de violencia tienen una función explicativa de la metamorfosis mental del personaje a consecuencia de una vivencia traumática.

En *El Ordenanza* el personaje-epónimo, un burócrata acabado, contestando a la pregunta de Arturo y Aníbal –dos hombres que compiten en su oficina por el puesto que se ofrece en un anuncio de prensa– revela los detalles de su antiguo trabajo en un matadero:

Arturo: (*A El Ordenanza*) ¿Tiene mucho tiempo aquí?

El Ordenanza: Uno o dos años... Es cómodo este trabajo. (...) Antes trabajaba en un matadero, figúrese. (...)

<sup>9</sup> Ibidem, pp. 12-13.

<sup>10</sup> Cfr. ibidem, pp. 14-15.

Arturo: (*Con evidente repugnancia*) Debe haber sido un trabajo poco agradable. (...)

El Ordenanza: Común. (...)

Arturo: (...) ¿Cómo era ese trabajo en el matadero?

El Ordenanza: Simple... metódico, eso sí. Mi jefe me enviaba las órdenes de exterminio; mil, dos mil, veinte mil personas. Todo según el apetito del país. ¡Los días de fiesta eran terribles! Traían las personas en vagones y otros subalternos como yo las dividíamos en diferentes rebaños. (Pausa) ¿No le molesta que le cuente? (...) Mujeres, ancianos, niños y hombres, eran separados... Algunas mujeres y hombres se salvaban. Los tomaban como sementales o para probar nuevas vacunas. El resto era conducido a las salas inmensas donde se sacrificaban. Yo enviaba la participación de orden cumplida a mi jefe y eso era todo.

Arturo: Me sigue pareciendo un feo empleo.

El Ordenanza: Es posible. Yo no puedo elegir. (pp. 106-107)

El relato de El Ordenanza está desprovisto de emociones y juicios de valor, es muy preciso y ordenado. Aunque lo que cuenta es muy drástico (además, parece improbable, sin embargo, no deberíamos aplicar la lógica de la verosimilitud a una obra de corte absurdistas), el hombre se muestra ajeno e impasible ante los acontecimientos en los que colaboró como auxiliar. No se considera culpable de las atrocidades cometidas y rechaza asumir la responsabilidad de sus acciones. Cree que simplemente acataba las órdenes de sus superiores (“Yo enviaba la participación de orden cumplida a mi jefe y eso era todo.”) y que le fue imposible (aunque no explica por qué) decidir libremente sobre sí mismo (“Yo no puedo elegir”). A continuación afirma que su jefe, que vivía en una casa preciosa de donde enviaba las órdenes de exterminio, nunca fue al matadero porque no aguantaba la vista de sangre. Para hacer el trabajo “sucio” necesitaba subalternos (“¡Claro, para eso están los hombres como yo!”), dispuestos a obedecer órdenes hasta la ignominia. El Ordenanza relata, asimismo, cómo se ha

convertido en un seguidor pasivo de instrucciones, incapaz de ejercer la crítica y actuar según su propia voluntad:

Hombres que se adaptan. Todos los hombres se adaptan. (Pausa corta. Bajo) Esa es la grandeza del hombre, su adaptación. La primera vez que vi a una persona degollada vomité y estuve enfermo durante varios días. Me dije que jamás comería carne. ¡Todo me sabía a sangre; todo era rojo!... Después, cambié... Cualquiera se habitúa a esas cosas. ¡Yo mismo me convertí en matarife! (...) (Ríe) Mis compañeros rieron mucho en aquella ocasión... Me veía tan... ¡Tan divertido! (p. 107)

Conviene señalar que en la primera versión de la obra (escrita en 1966) en lugar de las personas exterminadas aparecen vacas cuya muerte, en las circunstancias trazadas por El Ordenanza, resulta bastante menos desconcertante. Es posible que Santana, delineando este burócrata inflexible y escrupuloso hasta extremos casi inhumanos, se inspirara en el famoso juicio al criminal nazi Adolf Eichmann, realizado en Jerusalén en 1961<sup>11</sup>.

El Ordenanza de la obra santaniana representa, sin duda, la mediocridad moral e incapacidad de reflexionar por sí mismo, reflejadas en el uso constante de frases hechas, clichés y “lenguaje burocrático” (“No puedo permitir que pase, sin haber recibido yo la notificación. Comprenda, es mi deber”, “Y si de algo no se me puede acusar es de negligencia... Entiendan, yo no puedo alterar... el orden de las cosas”). Es también la observación que formula Arendt acerca del lenguaje em-

<sup>11</sup> El proceso atrajo a multitudes de periodistas, entre ellos a Hannah Arendt, que como enviada de la revista *The New Yorker* lo siguió hasta el final. En su relato, publicado posteriormente como libro bajo el título *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal* (1963) acuñó la expresión “banalidad del mal”, que pronto se convertiría en una frase hecha, para referirse a la mentalidad del acusado de crímenes contra la humanidad. Arendt defiende que Eichmann no demostraba rasgos psicopáticos y que sus actos fueron consecuencia del cumplimiento irreflexivo de las órdenes de sus superiores. Él mismo no reconocía su culpa afirmando que solo había sido una ruedecilla en el engranaje del aparato burocrático de la Alemania nazi. Sin embargo, la pensadora alemano-estadounidense en ningún momento pretende justificar los actos de Eichmann, insistiendo sobre la responsabilidad moral de cada ser humano, basada en su libre albedrío. La autora discurre sobre la complejidad de la condición humana y advierte de que el rechazo a reflexionar y a asumir la responsabilidad del pensamiento propio es la tierra fértil del totalitarismo y sus atrocidades.

pleado por Eichmann durante el proceso. Siguiendo el razonamiento de la filósofa, nos parece pertinente situar los relatos de *El Ordenanza* dentro de la categoría de “relatos del victimario” porque – aunque el propio personaje se considera una víctima inofensiva del nefasto sistema administrativo – nada puede justificar la mezquindad moral y un conformismo que lleva a cometer crímenes por obediencia ciega.

En *La Farra*, tres personajes (un clérigo, un senador y un general) se reúnen en un bar de “mala muerte” para planear crímenes que “pronto serán del dominio público”). En una especie de ceremonia que se parece a una misa negra, Bongo, Mongo y Pongo se desdoblán para interpretar también los papeles de tres mujeres, sus futuras víctimas. Su plan perfecto tiene como lema “consumación y coartada. ¡Pasión, crimen e impunidad!”. Los hombres pretenden visualizar en la escena sus más oscuras fantasías sobre el asesinato a sangre fría. Puesto que se trata de una proyección de acontecimientos que pronto se harán realidad, los personajes hablan de ellos en términos de presente o de pasado para lograr una simulación veraz de un asesinato en frío y prevenir la sospecha y la posible acusación del crimen. Veamos algunos ejemplos:

*Bolero. Toman tragos. Brindan. Luego, todos se disponen a sus acciones. Bongo, en su papel de esposa de Pongo, corre de un lado a otro. Pongo acribilla a balazos a Bongo que se desplaza gritando por la escena hasta caer.*

Mongo: (*Se adelanta con su banda presidencial*) ¿Quién lo hizo?

*Pongo observa el cuerpo de Bongo, estruja su gorra entre las manos.*

Pongo: Paseaba con mi hermosa 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 saltó las rejas del jardín y nos atacó 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 se inclinaba a mi favor, cuando desenfundaron pistolas y acribillaron a mi esposa. (p. 298)

El relato de Pongo es absolutamente disparatado, no obstante, el hombre sabe que sus declaraciones no tienen importancia, porque gracias a sus influencias y conexiones en las altas esferas nunca llegará a ser interrogado como presunto asesino. En el discurso oficial el propio homicida se convertirá en el testigo, si no la víctima – junto a su mujer – de una banda de bárbaros, ávidos de sangre inocente. Los elementos absurdos presentes en su relato (dromedarios, el ataque con plátanos...) ponen en evidencia su falta de empatía y remordimientos, así como su seguridad de quedar impune, sea como fuere.

La fascinación por la morbosidad lleva a los protagonistas a fantasear sobre las maneras más sofisticadas de aniquilar a sus mujeres: inventan un juego que consiste en idear *ad hoc* el asesinato en torno a una palabra clave. “Estamos tan bien instruidos en nuestros menesteres que, enfocando la situación desde cualquier ángulo, obtendremos siempre los mismos resultados”, explica Mongo y prosigue lanzando la consigna: “¿Una prueba? (*Pausa corta*) ¡Quijada!”. Bongo acepta el reto y, sin meditar demasiado la respuesta, exclama: “¡Con una quijada de burro fue asesinado Abel en medio de una fiesta campestre! ¡Cómo quisiera, en las oscuridades de un sótano, sin tambores ni flautas, hacer lo mismo con mi hermana!”. Seguidamente, Pongo tiene que hacer frente a una palabra, según Mongo, “de difícil aplicación”: tomate. El hombre parece experto en este tipo de juegos porque su reacción es inmediata:

*Pongo se separa de Bongo. Lanza un grito y un golpe cortante con la mano.*

Pongo: ¡Clavo un hacha en la frente de mi mujer! Y después de picarla en trocitos y mezclarla con tomates pasados por la licuadora, preparo con ella un riquísimo guiso a la napolitana. Compro varias botellas de vino e invito a los vecinos para que compartan el almuerzo... ¡Baile! ¡Alegría! Al filo de mediodía la chupan y la tragan enterita con el mayor gusto.

*Mongo aplaude. Pongo ríe. (p. 271)*

El uso del tiempo presente en este relato nos hace participar en las escenas narradas: el lector/ espectador, en vez de asumir una postura

reflexiva y crítica ante el cinismo y los propósitos malvados de Pongo, es arrastrado por la corriente de imágenes que lo dejan aturdido y confuso.

Por otra parte hay que señalar que los relatos sobre actos de violencia presentes en *La Farra* comparten una característica particular: el gusto por el humor negro, vinculado al juego con el absurdo, elementos surrealistas, grotescos y tragicómicos.

El humor negro está relacionado con la esfera de la moralidad, enfocando los temas que resultan particularmente delicados o controvertidos desde una perspectiva moral. De ahí que los dogmas y las creencias morales firmemente arraigados en una cultura sean susceptibles de ser ridiculizados con el prisma del humor negro. Uno de los grandes tabúes íntimamente vinculados a la esfera del humor negro es, desde luego, la muerte. En la obra de Santana en cuestión, el asesinato de las tres mujeres es visto por los personajes a través de un filtro deformador del humor macabro que no toma en consideración las implicaciones morales de este tipo de actos. En otras palabras, el tabú más grande en la cultura occidental se convierte en su discurso, rebosante de afilada ironía, en algo intrascendente, frívolo y vulgar, desprovisto de cualquier dimensión mística.

Hay que señalar que en *La Farra* encontramos un abanico de conductas socialmente sancionadas, sometidas al tamiz del humor negro: inclinaciones incestuosas (del sacerdote hacia su hermana), violencia de género (los tres protagonistas), abuso del poder y, derivada de él, desmesurada violencia hacia los ciudadanos (por parte del general y el senador), etc. En los relatos de los personajes, estos actos de violencia adquieren un matiz de farsa, desafiando convenciones y prejuicios sociales más arraigados.

Ahora bien, cabe preguntarse por la idea más profunda que se esconde detrás del humor negro en las obras de Santana y, en concreto, en la obra en cuestión. Al parecer, su carácter subversivo está vinculado a la crítica social y política, una constante en la obra de Santana. Lo que pretende denunciar el dramaturgo en *La Farra* son la hipocresía, un cinismo descarado y la depravación de las élites. Y aunque el problema planteado es válido también para otros países latinoamericanos, es de subrayar que la obra fue inspirada en los crímenes, ocurridos en Venezuela entre los años 1961 y 1965, que impactaron a la opinión pública de la época. Los asesinos – representantes de la iglesia, ejér-

cito y gobierno estatal – quedaron impunes gracias a la intervención de poderes fácticos, lo cual, por consiguiente, produjo una ola de indignación en la sociedad venezolana<sup>12</sup>.

Por el contrario, los relatos de víctimas o testigos de actos de violencia carecen de cualquier intención burlona respecto a lo narrado. El tema recurrente en ellos consiste, en términos del sociólogo noruego Johan Galtung (1969), en las diversas manifestaciones de la violencia estructural<sup>13</sup>, intrínseca a los sistemas sociales, políticos y económicos que gobiernan las sociedades y los estados. El investigador explica así la diferencia entre la violencia directa (personal) y la indirecta (estructural):

We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as *personal* or *direct*, and to violence where there is no such actor as *structural* or *indirect*. In both cases individuals may be killed or mutilated, hit or hurt in both senses of these words, and manipulated by means of stick or carrot strategies. But whereas in the first case these consequences can be traced back to concrete persons as actors, in the second case this is no longer meaningful. There may not be any person who directly harms another person in the structure. The violence is built into the structure and shows up as unequal power and consequently as unequal life chances.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> En estos hechos el comisario Fermín Mármol León basó su *best-seller* titulado *4 crímenes, 4 poderes* (Editorial Fuentes 1978), incluyendo – al lado de los crímenes recreados artísticamente por Santana en *La Farra* – el llamado “caso Vegas Pérez” (el secuestro y asesinato de un adolescente en el este de Caracas en 1973). La intención del autor fue la de denunciar el peso de los poderes factuales sobre el sistema de justicia en Venezuela. El libro y la perspectiva adoptada por su autor fueron para el dramaturgo y director de cine Román Chalbaud una fuente de inspiración para sus películas *Cangrejo* (1982) y *Cangrejo II* (1984). Para más información sobre el libro de Mármol León y los crímenes en él reflejados, consultar la página web <https://cronicasdeltanato.wordpress.com/cuatro-crimenes-cuatro-poderes/>.

<sup>13</sup> Aunque la idea de violencia estructural se había gestado mucho antes, fue el investigador para la paz Johan Galtung quien introdujo este concepto en el ámbito de estudios de paz y conflictos (por primera vez utilizó la noción de *violencia estructural* en el artículo “Violence, Peace, and Peace Research”, publicado en 1969 en la revista *Journal of Peace Research*).

<sup>14</sup> J. Galtung, *Violence, Peace, and Peace Research*, “*Journal of Peace Research*”, vol. 6, 1969, no 3, pp. 170-171.

Galtung llega a la conclusión de que la noción de violencia estructural en muchos casos puede ser empleada como sinónimo de la injusticia social. Este tipo de violencia engloba, pues, a la pobreza condicionada estructuralmente (el acceso desigual a los bienes, la educación, el conocimiento), la represión política (relativa a los derechos humanos como la libertad de expresión, de reunión, de movimiento, de protección jurídica, etc.) y la alienación (la amenaza a la identidad personal, comunitaria, etc.).

En algunas de las obras de Santana encontramos relatos que llaman nuestra atención hacia los problemas pertenecientes al ámbito de la violencia estructural. En este sentido, *La Empresa perdona un momento de locura* aporta una crítica amarga de la situación social de la clase obrera que vive sumida en la pobreza y la resignación, sin acceso a servicios adecuados de educación o de salud. Cualquier intento de concienciar a los explotados sobre sus derechos choca con enormes barreras (el caso del hijo de Orlando, Antonio, asesinado por el simple hecho de expresar libremente sus convicciones políticas).

En esta obra, algunas de las formas de violencia estructural las reconocemos en los relatos de Orlando, ya que forman parte de sus respuestas a las preguntas de la Psicóloga. La visión del mundo que surge de ellos es pesimista, marcada por la insatisfacción de necesidades básicas y la imposibilidad de autorrealización a nivel afectivo, somático o mental:

Psicóloga: ¿Cómo llegó a la ciudad?

Orlando: (...) Me trajo la recluta. Un día llegó el ejército y a planazos se llevó a todos los muchachos varones. Así, sin preguntar nada. A los coñazos a defender a la patria. Nadie se explicaba cómo llegaron. Nos recogieron como ganado y nos metieron al cuartel. Nos enseñaron a marchar, disparar fusiles, limpiarles las botas a los tenientes y capitanes y... bueno, a medio leer bien. Cuando terminé el servicio intenté regresar a Pejugal, pero no encontré la ruta. (pp. 257-258)

En el fragmento citado se reflejan las primeras vivencias de Orlando, afectadas por la violenta irrupción del ejército (representante del poder estatal) en su pueblo y el consiguiente servicio militar donde

por primera vez se vio inmerso en una estructura fuertemente jerarquizada como su elemento más débil, privado del derecho a decidir sobre su propia vida. Fue también cuando aprendió que la humillación era una condición que luego aceptó como “natural”. Menciona situaciones en que su dignidad fue negada (“nos recogieron como ganado”, “nos enseñaron a (...) limpiarles las botas a los tenientes y capitanes”) y señala el momento en el que comenzó su alienación (en términos de Galtung): la imposibilidad de encontrar el camino al pueblo natal supone la ruptura con todo lo que conformaba su identidad personal y social. Sus intentos de reconstruirla formando una familia fracasan al afrontar la pobreza, la muerte y la marginación:

[Orlando:] (...) Me arrejunté con una mujer aquí mismo, antes de la María Antonia. Ella tenía ya cuatro hijos y se llamaba... se llamaba Patricia. Me las vi negras. No conseguía trabajo ni de gratis. (...) Y por más que sea tenía que responderle por sus muchachos y por los que tuvo conmigo. Esas cosas siempre pasan. Se nos murieron dos muchachitos. ¡De hambre! Hice de todo en aquella época: buhonero, vendedor de periódicos, loterías, quincallero, heladero, limpiacarros... bueno pues. *(Pausa. Como buscando acercamiento a la Psicóloga)* Señorita... (...) ¿Quiere saberlo todo, no? *(Pausa)* ...Yo fui ladrón. (...) Así como usted lo oye. Ladrón. Una vez robé. Solo una. Siempre será mi vergüenza. Pero, ¿qué puede hacer uno? La gente no da limosna. Cuando les pedía, me miraban como a un borracho. Y la Patricia y los carajitos en el rancho. Y yo detrás de la gente, pidiendo, como un perro. Ni de compasión me daban. Uno que otro alguna vez. Un día me arreché y atraqué a uno. Cosas que pasan. (pp. 258-259)

La desesperación y la resignación de Orlando ante los impedimentos de una estructura social hostil lo empujan a cometer un atraco cuyo recuerdo tras muchos años sigue dándole vergüenza. En la narración del hombre aparecen varias manifestaciones de la violencia indirecta (la pobreza, la muerte de sus hijos por hambre, la imposibilidad de encontrar trabajo y mantener a la familia, la indiferencia generalizada ante la desgracia ajena...) y detrás de ellas está, sin duda, la crítica de un capitalismo depredador que genera desigualdades entre ricos

y pobres y promueve un consumismo desenfrenado<sup>15</sup> (recordemos que la década de los 70 en Venezuela fue una época políticamente pacífica, caracterizada por el auge económico, estimulado por la entrada de divisas a partir de 1974).

A veces en las obras de Santana la denuncia de la violencia estructural cobra forma en un relato casi poético, en el que el personaje intenta hechizar la realidad para mitigar el trauma. Por ejemplo, en la obra *Nuestro Padre, Drácula*, Mami les cuenta a Julia, Carlos y Tobías las circunstancias en que “descubrió” la *arruillazna*, la palabra clave para entender su microcosmos:

Tobías: ¿Quién descubrió la arruillazna?

(...)

Mami: Yo... (*Pausa corta*) Algo llamado lluvia penetraba por los agujeros del techo de la casa donde vivía con mis padres, mojando todo, enfermando todo. Hacía salir a las cucarachas y alacranes de sus guaridas y todos corrían a refugiarse en nosotros... La lluvia haciendo charcos en la cama, los alacranes corriendo por las piernas... Las ratas saltando al rostro de los niños. La lluvia anegándolo todo con su huella húmeda, maldita... (*Pausa corta*) Tenía que darle un nuevo significado para que dejara de ser una pesadilla... Así nació la arruillazna, bella... (p. 23)

En la historia narrada por Mami se nos impone una imagen, mediada por unas metáforas expresivas, de una miseria extrema que corrompe la belleza del mundo y penetra en cada rincón del alma. Como hemos observado en el apartado dedicado al lenguaje insultante, la suciedad (simbólicamente representada por animales e insectos considerados plagas repugnantes) en muchas culturas funciona como una

<sup>15</sup> El dramaturgo permaneció fiel a sus convicciones políticas y económicas que abrieron paso al compromiso social, presente en todas obras suyas. Sin embargo, en los años 70 se iba agotando la fórmula del teatro de protesta esquemático, por lo cual los dramaturgos tuvieron que volcarse a los problemas y aspectos culturales propios de Venezuela. Santana, entre pocos otros, consiguió conciliar en su visión del teatro la dimensión local y la proyección universal de la problemática social en América Latina (Cfr. Bottaro 2008, [http://www.la-ratonera.net/numero24/n24\\_drama.html](http://www.la-ratonera.net/numero24/n24_drama.html)).

metáfora de exclusión social. Nos parece justificado afirmar que en este relato la marginación vista “desde dentro” por los estratos más bajos de la sociedad se asemeja a las circunstancias independientes de nuestra voluntad: igual que las lluvias ininterrumpidas o que las plagas de cucarachas, es inevitable, de origen desconocido, incontrolable e imposible de erradicar. La única forma de escapar del infierno (o, por lo menos, de hacerlo más llevadero) consiste en inventar un universo alternativo de palabras y conceptos, alejado de la realidad circundante, hostil y agobiante. Es precisamente lo que hace Mami: se refugia en un mundo de fantasía, de acceso restringido para los “socios”, en el que los indicios de la miseria y marginación se convierten en una aventura insólita de cuento de hadas.

Revisados algunos ejemplos de relatos sobre actos de violencia presentes en las obras de Santana, conviene subrayar que siempre llevan un mensaje implícito de carácter social, una denuncia de desigualdades, injusticia y marginación. Los recursos retóricos empleados en este caso están en función de la perspectiva de su emisor: las víctimas tratan de mitigar el trauma refugiándose en mundos hechos de olvido, deseos e imaginación, a veces sus relatos son una denuncia explícita del capitalismo que condena a la pobreza y explotación a muchos para asegurar la riqueza de unos pocos; los victimarios, a su vez, recurren a un estilo desenfadado, irónico y hasta cínico, salpicado de humor negro.

## **Bibliografía:**

- Albuquerque S. J., *Violent acts: a study of violence in contemporary Latin American Theatre*, Wayne State University Press, Detroit 1991.
- Butler J., *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis S.A., Madrid 2004.
- Castillo S. D., *El “Desarraigo” en el Teatro Venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*, Editorial Ateneo de Caracas, Caracas 1980.
- Galtung J., *Violence, Peace, and Peace Research*, “Journal of Peace Research”, vol. 6, 1969, no 3, pp. 167-191.
- Kaplan B., *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*, Támesis Monografías, Woodbridge (UK) 2007.
- Santana R., *Elogio a la tortura. Algunos en el Islote. La muerte de Alfredo Gris. Tiránicus. El Ordenanza. La Farra*, en: *Ocho piezas de teatro breve*, FUNDARTE, Caracas 2011.
- Santana R., *La Empresa perdona un momento de locura*, en: Rodolfo Santana: *Teatro II*, Monte Ávila Editores, Caracas 1998.

Santana R., *Nuestro Padre, Drácula. Las Camas*, Monte Ávila Editores, Caracas 1969.

Scarry E., *The Body in Pain: The making and unmaking of the world*, Oxford University Press, New York 1987.

Žižek S., *Violence. Six Sideways Reflections*, Picador, New York 2008.