Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0

Teatro latinoamericano de los años sesenta. El problema del 'otro' en *Los invasores* de Egon Wolff y *La orgía* de Enrique Buenaventura

José Francisco Martínez Salgado
Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia
jfmartinezs@unal.edu.co / josefranciscomartinezsalgado@gmail.com

Resumen: Este trabajo estudia las obras *Los invasores* de Egon Wolff y *La orgía* de Enrique Buenaventura a partir de la dimensión de alteridad que propone Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro*. Se trata de dos propuestas latinoamericanas publicadas en los años sesenta que son valoradas desde la discursividad de ciertos grupos sociales con respecto a la concepción que tienen del otro. Para esto, se valoran las obras a nivel textual/literario así como en cuanto a la relación que se establece entre las distintas instancias de la representación escénica, entendiendo el teatro como acontecimiento.

Palabras clave: teatro latinoamericano de los años sesenta; el problema del otro; Egon Wolf; Enrique Buenaventura; acontecimiento teatral.

Resumo: Este trabalho estuda as obras *Los invasores* de Egon Wolff e *La orgia* de Enrique Buenaventura a partir da dimensão da alteridade que propõe Tzvetan Todorov em *A conquista da América. A questão do outro*. Trata-se de dois propostas latinoamericanas publicadas nos anos sessenta que são valoradas desde a discursividade de certos grupos sociais em relacão à concepção que têm do outro. Para isso, se apreciam as obras a nível textual/literario e em a relação establecida entre as diferentes instâncias da representção cênica, entendendo o teatro como acontecimento.

Palavras-chave: teatro latinoamericano dos anos sesenta; a questão do outro; Egon Wolf; Enrique Buenaventura; acontecimento teatral.

Los años siguientes a la segunda guerra mundial modificaron el orden sociopolítico global, ante lo que, naturalmente, se manifestaron diversas expresiones artísticas. En el campo del teatro, no es casual que los historiadores latinoamericanos hayan propuesto para este periodo nombres que apuntan inequívocamente a temas del orden socio-político, como teatro "de posguerra", de "crítica social" o de "contenido político". Sin embargo, consideramos que la propuesta de Beatriz Rizk, que postula el nombre de "Nuevo teatro latinoamericano", es la más adecuada, puesto que recoge los contenidos temáticos de las demás y establece ciertos parámetros estéticos que realmente lo particularizan. Para Rizk, lo nuevo del Nuevo Teatro

ISBN: 978-85-7205-159-0

Latinoamericano deviene de la relación que se establece con un nuevo público. Si antes se seguían los patrones dominantes del teatro burgués, ahora se procura generar una puesta en cuestión de los temas que afectan la vida cotidiana de los espectadores:

> De ahí que el énfasis en el Nuevo Teatro esté primordialmente en lograr una relación polémica con un nuevo público. En este caso el pueblo, el proletariado y muy especialmente el campesinado que al emigrar en masa a las ciudades se va constituyendo en proletariado al igual que la clase media pauperizada; segmentos todos de la población que constituye la abrumadora mayoría de las naciones latinoamericanas. Esta relación polémica (...) se efectúa precisamente al hallarse convertida en expresión artística una nueva realidad concretizada. Nueva porque es una realidad, la de la mayoría, que hasta ahora no había sido motivo de entusiasmos creadores. En otras palabras, esta relación está basada en el entendimiento mutuo de que lo que está sucediendo en escena le importa a todos, le concierne a todos, tiene que ver con los problemas de la sociedad a la que pertenecen tanto el público como los actores y a la manera como ambos perciben esta realidad que es susceptible a ser representada, y lo más importante de todo, que es también susceptible de ser transformada (RIZK, 1987, p. 14).

Los invasores, de Egon Wolf, y *La orgía*, de Enrique Buenaventura, son dos propuestas teatrales latinoamericanas escritas en los años sesenta, que usaremos como paradigmas de uno de los más recurrentes problemas sociales que fueron objeto del discurso estético durante estos años en la región: el enfrentamiento entre una élite hegemónica y una clase empobrecida. La obra de Wolf encarna la ilusión de una generación intelectual que, familiarizada con el discurso revolucionario, cuyo estandarte regional es Cuba, auspiciaba un inminente cambio de poder que favorecería al proletariado, mientras que la obra de Buenaventura se presenta como una crítica no solo en términos de clases, sino de las mismas estructuras culturales que cimentan el estado colombiano en la época de "La violencia", desatada después de la muerte del dirigente liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948. De suerte que si bien hay una preocupación común en los diferentes países latinoamericanos, esta se conjuga con los conflictos particulares de cada uno de ellos, lo que no impide hacer una propuesta de estudio conjunta, pero sí nos lleva a explorar una categoría teórica que no sólo se limite al discurso de la lucha de clases. De ahí que propongamos valorar estas obras a la luz de los postulados que se desprenden de la ya canónica obra *La conquista de américa. El problema del otro*, de T. Todorov.

Al inicio de su obra, donde se establecen las pautas de lectura, ya anuncia Todorov que la noción de "alteridad" necesariamente se forma por la dicotomía de dos naturalezas que en cierto aspecto son contrarias y que se pueden establecer genéricamente en términos de *yo* y *otro*, o *nosotros* y *otros*. Según Todorov:

ISBN: 978-85-7205-159-0

> Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los "normales" (TODOROV, 2007, p. 13).

Es claro que para el presente estudio, las obras de Wolf y Buenaventura apuntan hacia la relación de un yo proletariado, con el que se identifica el dramaturgo desde su lugar de enunciación, y un otro burgués, relacionado con las clases dominantes. Sin embargo, también es posible entender que el nuevo teatro latinoamericano se configuró a partir de la necesidad de establecer vínculos entre dos instancias propias del teatro, entendido como acontecimiento, que habitualmente habían estado separadas: la de un *yo* actor/director/dramaturgo que podemos relacionar con el plano de la representación dramática y la de un otro espectador, que asiste a esta representación, con lo que se configura un reconocimiento del *yo* en el otro.

Con respecto a la identificación de los dramaturgos con el proletariado, basta revisar los argumentos de las obras. *Los invasores* se configura como una pesadilla burguesa: una familia adinerada de repente ve cómo su casa y ciudad son ocupadas por los otros, los indeseables sociales, aquellos seres que viven al otro lado del río, separados por un muro. Lucas Meyer, el papá burgués, dueño de una fábrica y hombre de negocios, intenta sobornar a sus incómodos visitantes, pero China, el representante de estos, no acepta media moneda. Al contrario, se burla de la mentalidad materialista que considera que todo se compra con dinero. Al final, por medio de un recurso dramático, se da a entender que pese a que solo se trató de una pesadilla de Lucas Meyer, en realidad es la anticipación de lo que va a suceder en el plano de la realidad.

Y en *La orgía* se ponen en escena los diferentes órdenes estamentarios de la sociedad colombiana tradicional: iglesia, milicia y política. Una Vieja, que en juventud fue una cotizada meretriz de las altas clases, convoca al final de cada mes a varios mendigos para que representen sus viejos tiempos de gloria. De ahí que cada uno de ellos se vea obligado a vestir las ropas guardadas por la vieja y a simular los episodios que ella quiere evocar. A cambio de esto, la mujer les ofrece una reducida cantidad de dinero y una porción de comida. Sin embargo, en el último encuentro (u orgía), los mendigos terminan matando a la vieja para acceder a una olla de sopa.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Al recrear la caída de un orden establecido que promueve un cambio social en favor de los pobres, obviamente los autores toman partido por el proletariado. De la propuesta del chileno, no obstante, resulta interesante que la imagen que se da del proletariado sea la imagen formada desde el propio discurso burgués, o por lo menos como Wolf piensa que los burgueses lo entienden, mientras que en la del colombiano se hace una evaluación más imparcial, lo que no impide reconocer ciertos pasajes que remiten a la concepción que el burgués tiene del otro. Enfoquémonos en dos aspectos.

Primero, está la idea de entender al otro a partir de lo yo creo que es y no de lo que yo descubro en él. En la caracterización que Todorov hace de Colón se establece cómo el almirante genovés hizo una lectura del Descubrimiento a partir de unas ideas cristianas y míticas preconcebidas que le impidieron entender de modo objetivo los elementos que tenía ante sí, así como la dimensión del otro. Así, por ejemplo, Colón cree ver sirenas, aunque desmiente que sean tan hermosas, tal y como se las imaginaban en Europa en aquella época (TODOROV, 2007, p. 24). Es decir, cuando se tiene la plena creencia de que el estado de cosas es unívoco e inmodificable, no es posible concebir cambio alguno. Se trata del lugar de comodidad del que gozan unos en cierto aspecto con respecto a otros, que los lleva a concebir el orden de cosas como el mejor y único posible. En *Los invasores*, al comienzo del drama, se presenta la autosatisfacción burguesa con el *status quo*. Pese a cierto temor que se percibe en el ambiente, al regreso de una reunión social, los esposos Meyer (Lucas y Pietá) concluyen que su mundo idílico es invulnerable:

> Meyer. —La gente ha perdido sus nervios... Ha habido tanto palabreo, últimamente, de la plebe alborotada, que todos hemos perdido un poco el juicio... El mundo está perfectamente bien en sus casillas.
> Pietá. —Sí... Flota un espanto fácil, como el de los culpables. No somos culpables de nada, ¿no es cierto?
> Meyer. —Ya lo creo que no.
> Pietá. —Tu fábrica... esta casa, no las hemos robado, ¿no es verdad?
> Meyer. —Todo ganado honestamente, en libre competencia.
> Pietá. — ¿Qué, entonces?
> Meyer. —Te digo que es estúpido... Nadie puede perturbar el orden establecido, porque todos están interesados en mantenerlo... Es el premio de los más capaces.
> Pietá. —Por otra parte, Lucas... nuestros hijos. Al verlos, ¿a quién le cabrían dudas de que son hijos perfectos de una vida perfecta, no crees? (WOLFF, 1993, p. 132)

En efecto, haciendo caso omiso de la situación que ya se avecina, la pareja burguesa se siente invulnerable. Algo similar sucede en *La orgía*. Hacia el final del texto, la vieja le pide al Mendigo 2, que por

ISBN: 978-85-7205-159-0

capricho suyo está disfrazado de un gobernador llamado Jacobo (seguramente un viejo cliente), dar uno de sus discursos, tal y como recuerda que se daban en su mocedad, pero el hambriento hombre se olvida de su papel y pide comida, lo que la señora no entiende, pues cree que hace parte de su discurso:

> Vieja. — (…) Vamos a celebrar la victoria. Ven aquí, Jacobo. Eres el gobernador. Usted aquí, señor alcalde. (Al mendigo uno) Tú me cuentas cómo va el gobierno, yo no entiendo nada y me río.
>
> (…)
>
> Mendigo uno. —Deudas, empréstitos, inversiones extranjeras, banquetes de austeridad, desfalcos, conspiraciones, prisiones… cárceles, calabozos, embajadores, reinas de belleza, ministros, actos de caridad, gerentes, obispos, empresa privada, jerarquías, impuestos, huelgas, atentados, mayorías silenciosas, minorías bulliciosas, bancos, bancos, bancos…
>
> Vieja. —Jacobo, di tu discurso… Ah, recuerde los discursos, los grandes discursos cayendo la lluvia… Hable usted, señor gobernador, estamos esperando…
>
> Mendigo uno. —Quisiera comer algo.
>
> Mendigos. —Bravo.
>
> Vieja. —Siempre tan demagógico.
>
> Mendigo uno. — Deberíamos poder comer a gusto en las malditas orgías de los treinta. ¿Por qué no se puede comer?, pregunto yo, señores. ¿Por qué, estando allí la comida, tenemos hambre? ¿En qué consiste, señoras y señores, este enigma? ¿Quién lo habrá de resolver? Tengo el estómago pegado al espinazo, tenemos un hambre de perros, la comida está a mano y no podemos estirar la mano. Que se nos dé de comer en las orgías de los treinta.
>
> *Le da la tos.*
>
> Vieja. —Uno de los mejores discursos de uno de los mejores gobernantes en una de las mejores orgías.
>
> Mendigo dos. —No es justo que haya sobras.
>
> Mendigo tres y enana. —No. No es justo.
>
> Vieja. —Hasta enardece las masas.
>
> Enana. —Cristo repartió los panes y los peces.
>
> Mendigos uno y dos. —Y los frijoles y las arepas.
>
> Mendigo uno. —Queremos las sobras.
>
> Mendigo dos. —Queremos las sobras.
>
> Enana. —Queremos las sobras. (BUENAVENTURA, 1990, p. 138)

ISBN: 978-85-7205-159-0

Este doble plano de significación, en el que la vieja entiende algo diferente a lo que está sucediendo entre los mendigos, será el origen de su caída. Enseguida de esta escena, la enana (que también entendemos como mendigo), que está disfrazada de obispo, da un baculazo en la cabeza de la vieja, que cae sobre la mesa, adonde el resto de mendigos acude para apuñalarla hasta darle muerte. Una vez muerta, acceden a la comida y luego huyen.

Y en segundo lugar, está la idea que concibe al otro en términos de objeto necesario para acceder a algo que el yo precisa. En los capítulos dedicados a la figura de Hernán Cortés, Todorov plantea que la hazaña del español (conquistar el inmenso imperio azteca) fue posible gracias al profundo entendimiento que llegó a tener de su enemigo, tanto que hizo creer a los aztecas que realmente él era el mismo Quetzalcóatl que había jurado volver, de conformidad al pensamiento indígena que relacionaba su figura con la del héroe mítico (TODOROV, 2007, p. 127). Sin embargo, pese al conocimiento que Cortés tiene del discurso del ajeno, incluso admiración, dice Todorov (2007, p. 39), terminó por destruir su civilización. Entonces, en la capacidad de adaptarse al discurso ajeno en busca del beneficio propio reposa la concepción de un otro como medio para alcanzar un fin, podemos concluir. Y esto es evidente en las obras estudiadas, solo que, para los fines buscados por los autores, el discurso hegemónico no surtirá el mismo efecto que el de Cortés en la Conquista de México.

Tanto en *Los invasores* como en *La orgía* son los empobrecidos los que logran entender las palabras del otro y usarlas para acabar con el orden establecido. En la obra del chileno, cuando Lucas Meyer comprueba el riesgo inminente que representa la ocupación de la ciudad para el establecimiento hegemónico, hace todo lo posible por seducir a los invasores. Entonces, asistimos a una transformación discursiva en su actuar, que empieza con la autocomplacencia de hacer pequeños favores. Por eso, una vez enterado de la llegada de China, el señor de casa accede a la petición de un trozo de pan y le deja pasar la noche. Es preferible acceder a estas demandas que tener que asesinarlo. Como bien señala China, luego de que Meyer se muestra incapaz de jalar del gatillo del revólver con que lo amenaza: “Nadie cambia a un harapiento por una conciencia culpable” (WOLFF, 1993, p. 134). Luego llegan los sobornos. El ofrecimiento de un fajo de “cien mil” debe ser suficiente para comprar a los advenedizos, piensa Meyer. Pero le será devuelto, con todos sus billetes, en forma de palomitas de papel. Entonces llegan las confesiones: Meyer acepta el origen impúdico de su riqueza, la inmoralidad que subyace en sus actuaciones, la falta de escrúpulos en los negocios. Mas el inquisitivo China, que actúa como espejo y conciencia delatora de sus crímenes, se muestra

ISBN: 978-85-7205-159-0

implacable. Todo se reduce a "causas" y "consecuencias", le explica. Las "causas" están afuera (los marginados), las "consecuencias" son el lujo y el decoro de la vida burguesa (WOLFF, 1993, p. 153). Ahora son los pobres los que tienen un manejo discursivo con el que pueden manipular a los otros.

En *La orgía* pasa lo mismo, solo que a partir de la estética del carnaval, con lo que Buenaventura critica la época de la Violencia en Colombia. Cuando se presenta a un grupo de lisiados mendicantes que se transforman en grandilocuentes dignidades del estado (enana-obispo, cojo-militar, mendigo-gobernador) con los disfraces de la vieja, asistimos al contraste de lo vulgar y lo elevado en una misma naturaleza. Pero los lisiados siguen siendo mendicantes, por más que lleven unos atuendos ajenos y representen unos papeles inconsecuentes con su condición. De hecho, se prestan a este juego de teatro ideado por la vieja a cambio de un plato de sopa y unas cuantas monedas. La máscara que cubre su apariencia es en realidad la metáfora de la hipocresía de la sociedad colombiana durante la Violencia, donde se mantenían las dignidades tradicionales en el poder a costa del empobrecimiento general. En la obra de Buenaventura, solamente cuando los mendigos abandonan las máscaras de los dignatarios que representan son capaces de destruir a la vieja opresora, que para Beatriz Rizk representan la burguesía en decadencia. Entonces, prestándose al juego de la discursividad del otro es que los mendigos logran satisfacer sus necesidades. En este sentido, tal y como sucede en la pieza, se invierte el orden lógico social, donde las élites hegemónicas son las que se valen del más desvalido. Si bien, en *La Orgía* al comienzo se sigue este patrón social, puesto que los mendigos actúan para el beneficio de la vieja, que se ilusiona con el tiempo pasado, al final son ellos los que terminan sirviéndose de esta.

Ahora bien, en cuanto al autorreconocimiento que se tiene entre un yo conformado por los sujetos partícipes en la producción dramática (escritor, director, actores) y un otro constituido por el público asistente a la obra, es preciso afirmar que esta identificación fue posible gracias a diferentes acontecimientos socioculturales que se dieron tras la segunda guerra mundial, entre los que la Revolución Cubana será el principal, puesto que supuso un cambio efectivo en el orden social de las naciones subdesarrolladas, y más aun cuando las doctrinas expansionistas norteamericanas llegaron a América latina, a nivel político y económico, en detrimento de una sociedad cuyos dirigentes favorecieron el mercado exterior.

Es, entonces, en estos términos que la expresión teatral se vio obligada a proponer nuevas poéticas que respondieran de modo crítico ante el panorama decadente. Y son numerosas las propuestas escénicas

ISBN: 978-85-7205-159-0

latinoamericanas que respondieron ante los sucesos, entre las que se destacan, como mínimo, la del Teatro Escambray (en Cuba) , El teatro la Candelaria y El Teatro Experimental de Cali, en cuyo seno se forma el "método de creación colectiva" (en Colombia) y los principios que rigen el "teatro del oprimido", creado por Augusto Boal (en Brasil).

¿Pero, cómo funcionó esto en la práctica? Difícilmente puede establecerse un patrón específico que rigiera todo el teatro en la regional, y más si nos quedamos sólo con el discurso escrito del texto dramático, puesto que los modos de acción fueron múltiples y el teatro, valorado como acontecimiento, escapa de un análisis enteramente literario, en el entendido de que la obra escrita dejó de ser el único motor discursivo de la representación, para darle una mayor participación a la acción del director, los actores e, incluso, los ayudantes (sonido, luces, escenografías), que también serán, ahora, parte del proceso de creación dramático. Y llevado este paradigma al extremo, también se aspira a que el público sea partícipe en el acto creador, con lo que deja de ser un sujeto pasivo.

Para nuestro análisis, quizá con Buenaventura se entiende esto de mejor manera, si nos limitamos estrictamente al texto dramático. De *Los invasores*, no obstante, podemos decir que el cierre de la obra es una invitación al espectador para que se apersone de eso que se recreó en el plano ficcional, pero que ahora está próximo a concretarse en la realidad, es decir, el triunfo del proletariado. Como se explicó unas líneas arriba, la obra recrea la invasión de los poseídos a la ciudad burguesa. En la primera escena, se representa un pequeño diálogo de los esposos Meyer en la sala de estar de su lujosa casa. De acuerdo a lo que dicen, se desprende cierta tensión social que se vive en las calles de la ciudad. Pero rápidamente, los maridos se tranquilizan y van a dormirse. Entonces, comienza la invasión: la escena queda a oscuras, solo una tenue luz ilumina la ventana de la casa. "Después de un rato se proyectan unas sombras a través de ella y luego una mano manipulea torpemente la ventana, por fuera. Un golpe y cae un vidrio quebrado. La mano toma el picaporte y por la ventana cae China dentro de la habitación" (sic.) (WOLFF, 1993, p. 133). A partir de ese momento, empieza la invasión de cientos de vagabundos que atormentan a la familia Meyer y se toman la casa y ciudad. Pero justo cuando todo su mundo se ha visto vulnerado, volvemos al estado anterior y nos es revelado todo fue una pesadilla de Lucas Meyer. Entonces, la familia se ríe de la anécdota y se retira a sus habitaciones para seguir con su encantadora vida. En este punto, parece que la obra va a terminar. Pero, de repente, una mano rompe el vidrio de la ventana que da al parque, toma el picaporte y la abre (WOLFF, 1993, p. 190). Entonces cae el telón.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Y con este artificio, con el que concluye la obra, el dramaturgo esperar conectar el plano ficcional de la representación con el plano material, del mundo de carne y hueso, el de la vida del espectador.

En cierto punto, Todorov afirma que sólo cuando se entabla un verdadero diálogo entre dos se puede llegar del reconocimiento del otro, con el mismo valor que me reviste a mí la calidad de individuo. Refiriéndose a cómo entendieron los españoles a los indios, afirma el búlgaro:

> (…) los autores españoles hablan bien *de* los indios; pero, salvo en casos excepcionales, nunca hablan *a* los indios. Ahora bien, sólo cuando hablo con el otro (no dándole órdenes, sino emprendiendo un diálogo con él) le reconozco una calidad de *sujeto*, comparable con el sujeto que yo soy. Podríamos entonces precisar de la manera siguiente la relación entre las palabras que constituyen mi título: si el comprender no va acompañado de un reconocimiento pleno del otro como sujeto, entonces esa comprensión corre el riesgo de ser utilizada para fines de explotación, de "tomar"; el saber quedará subordinado al poder. (TODOROV, 2007, p. 143)

Entonces, la propuesta del teatro latinoamericano en los años sesenta, precisamente, procuró generar un diálogo —empleando el término de Todorov— entre la escena y la platea. En *La orgía*, hay dos fragmentos en los que Buenaventura interpela directamente al público. En el primero, incluso, promueve una suerte de intercambio de roles entre los personajes y los espectadores. Y para esto se vale de un objeto: los binóculos de la vieja. En cierto punto en que están solos ella y mendigo 1 acontece lo siguiente:

> Vieja. —Querido Jacobo, acomódame la silla. Recoge esa cortina que n veo bien. Dame los binóculos. (Mirando al público con unos destartalados binóculo que le pasa el *mendigo*).Mira, allí están. Cada uno con su vidita privada bien cerrada con llave. . . Han venido a no ver. No quieren ver. Por eso vienen. Si vieran se asustarían. ¿Estarán muertos? No. Allá hay uno que se mueve. Es fulano de tal, lo mantiene fulana de tal que es amante de tal por cual. Mira ésa. (Le murmura infinidad de cosas al oído al *mendigo*. Los dos ríen). Mira la otra. (Le pasa los binóculos. El *mendigo* mira. Le devuelve los binóculos y le dice una sarta de cosas al oído. Tantas que ahora tose). Viejo puerco de mierda, tose para el otro lado. (Mira con los binóculos). Y aquél, aquél. Oh, aquél. (Le dice cosas al oído al *mendigo*. Los dos empiezan a reír cada vez más alto. El *mendigo* señala a alguien en el público y ríen violentamente. De pronto la *vieja* corta la risa y le baja el brazo al *mendigo*).
>
> No señales, se dan cuenta. (Le hace señas al *mendigo* para que le oiga un secreto. Éste se inclina. Oye el secreto. Asiente con la cabeza. Mira con los binóculos y le dice cosas a ella al oído. El juego se acelera. Se pasan los binóculos a toda velocidad y dicen cosas atropelladas. Entra el *mendigo dos*).
>
> Mendigo dos. —Buenas.

ISBN: 978-85-7205-159-0

> Vieja. —No interrumpas. Estamos en el teatro. (El mendigo dos finge interesarse. Mira al público).
>
> Mendigo dos. —¿Qué están representando?
>
> Vieja. —¿Y qué tal? (Señala al público).
>
> Mendigo dos. —¿Y qué tal?
>
> Vieja. —Aburrida. Vístete. Hoy te toca de Pedro. (BUENAVENTURA, 1990, p. 116)

Y de igual manera, al cerrar la obra, hay una complicidad inequívoca entre la representación y el público. Una vez se han retirado los mendigos de la casa de la vieja, al llegar el hijo de esta y ver a su madre muerta, "avanza luego al proscenio y pregunta por qué, por qué ocurrió todo eso… ¿Por qué?" (BUENAVENTURA, 1990, p. 141).

De manera que durante la década de los sesenta los sujetos creadores del teatro fomentaron cierto coqueteo hacia el público en aras de acercar las dos instancias del acontecimiento teatral, en el entendido de que ambas compartían ciertos conflictos —de orden económico, político o social— que las hacían identificables. Se trató de una respuesta estética a una exigencia histórica. Sin embargo, tal y como lo establece Todorov, la relación dialógica implica una correspondencia mutua, por lo que cabría preguntarse hasta qué punto la recepción del público asistente llegó a comprender y participar deliberadamente del proceso creador.

OBRAS CITADAS

BUENAVENTURA, Enrique. La Orgia. En M. Soler (Ed.), Los papeles del infierno y otros textos (pp. 105-141). México: Siglo XXI, 1990.

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

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América**: El problema del otro. México: Siglo XXI, 2007.

WOLFF, Egon. **Los invasores**. En Carlos S. (comp.), El teatro hispanoamericano contemporáneo (Tomo I), México: Fondo de cultura económica, 1993.