

EL TEATRO POLÍTICO DE PROTESTA SOCIAL EN VENEZUELA (1969-1979)

by

JESUS S. BOTTARO

A dissertation submitted to the Graduate Center Faculty in the Program
of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in partial
fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York

2005

UMI Number: 3187463

Copyright 2005 by
Bottaro, Jesus S.

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3187463

Copyright 2005 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

©2005

JESUS S. BOTTARO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in The Ph.D. Program in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date

Doctor Raquel Chang-Rodríguez
Chair of Examining Committee

Date

Doctor Lía Schwartz
Executive Officer

Doctor Malva Filer

Doctor Susana Reisz

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

THE POLITICAL THEATER IN VENEZUELA (1969-1979)

by

Jesús S. Bottaro

Adviser: Distinguished Professor Raquel Chang-Rodríguez

In the second half of the 20th century political theater with an accentuated marxist ideology lead the Venezuelan stage for approximately twenty years. From 1960 to nearly 1980, a socialist ideology as the main dramatic concern was the focus of most plays. In Venezuela socialist thoughts were central to theatrical expression in both professional and amateur theater. During this period, Venezuelan dramatists were primarily concerned with social and economic issues. Venezuela was experiencing constant waves of political demonstrations, protesting poor social and economic conditions. In addition to the political instability, government corruption and the influence of the Cuban Revolution were critical factors influencing all aspects of arts in Venezuela. However, by the mid 1980's, this political theatrical pattern, evident in so many performances, had become exhausted. This led to an artistic shift among playwrights, theater directors and spectators. Artists discovered that they had overused this concept without properly adapting it to the current needs of

Venezuelan contemporary theater. This is why by the late 1980's, plays that concerned themselves with political matters were viewed as an artistic and social failure.

This study focuses (1) on the reasons that contributed to the decline of the political theater in Venezuela and (2) in the socio-cultural context that shaped Venezuelan theater during this period of social and political unrest. This work explores the specific development of political theater in Venezuela dating through the years of 1969 to 1979. It primarily focuses on the following representative plays: La trampa de los demonios (1977) by César Rengifo, La guerrita de Rosendo (1976) by Gilberto Pinto, La farra (1974) and La empresa perdona un momento de locura (1978) both by Rodolfo Santana.

Índice

1. Una década de contrastes (1969-1979):	
sociedad y teatro	1
2. El trópico saudita: Contexto histórico y social	
de Venezuela.....	22
3. Síntesis de la actividad teatral (1969-1979).....	47
4. Marco teórico.....	85
5. Ficción y revolución en <i>La trampa de los demonios</i>	
(1977) de César Rengifo.....	142
6. La otra historia en <i>La guerrita de Rosendo</i>	
(1976) de Gilberto Pinto.....	164
7. Denuncia y drama en <i>La farra</i> (1974)	
de Rodolfo Santana.	190
8. Teatro de crisis y transición: <i>La empresa perdona</i>	
<i>un momento de locura</i> (1978) de Rodolfo Santana..	213
9. Conclusión: drama, política y protesta.....	233
10. Bibliografía.....	243

1.1. Una década de contrastes (1969-1979): sociedad y teatro.

Quienes dicen que el arte
no debe propagar doctrinas,
suelen referirse a doctrinas
contrarias a las suyas (Borges 43)

He parcelado el panorama de la producción dramática de Venezuela para determinar y explorar en un espacio temporal, 1969-1979, un espacio conceptual que he llamado teatro político de protesta social. Esta sectorización tiene como objetivo centrar la atención en una particularidad del teatro venezolano. Pero, ¿por qué estudiar la década de 1969 a 1979?

La selección del período que he tomado para centrar la investigación, la década de los años setenta, además de ser un período de consolidación política de la Democracia Representativa en Venezuela —que en las décadas anteriores había sufrido grandes marejadas y desequilibrios, y que en la actualidad es aún su forma de gobierno— son los años del apogeo del petróleo". Este "boom" económico transformó la realidad del país, la del venezolano y la de su teatro.

Los dos períodos gubernamentales que se suceden en estos diez años, caracterizados por una abundancia de riqueza petrolera, van a afectar las tendencias artísticas de manera drástica. Y dentro del teatro, la tendencia más

afectada será la del teatro político de protesta social que venía desarrollándose desde los años sesenta.

Al inicio de los años setenta, el teatro político o de protesta social comienza a sufrir una transformación hacia otras propuestas artísticas. Esta transformación artística es contraria a la ocurrida en el teatro dado a conocer como "teatro comercial" (por su sólo interés económico) que logra, a partir del auge económico y la atmósfera de paz, calar y mantenerse dentro del gusto de la clase media en ascenso. Al final de la década analizada, las puestas en escena con propuestas políticas llegan a ser poco frecuentes y con características técnicas marginales¹.

El auge petrolero, con su consiguiente efecto de bienestar monetario en la realidad social, pareció silenciar muchas conciencias que antes vivían impacientes por la transformación radical del sistema capitalista. El proceso de pacificación ocurrido en Venezuela a partir del año sesenta y ocho², garantizó la existencia de partidos de izquierda —mientras se sumaran al sistema vigente y

¹ Con la designación de "características marginales" me refiero tanto a las características físicas de los espacios donde se representan las piezas como la simplificación de los temas que planteaban.

² En el capítulo dedicado al contexto histórico y político de Venezuela se ampliarán estos conceptos.

aceptaran sus estatutos—; consecuentemente, ello trajo el adormecimiento de la violencia y del pensamiento radical.

La década de los sesenta, caracterizada por la presencia de frecuentes conflictos ideológicos entre las ideas de la "izquierda" y la "derecha", así como su necesidad de innovación, convulsión, surgimiento de nuevas sensaciones y su consiguiente traducción o respuesta artística, se convirtió, en la "calmada" década de los setenta; los años sesenta comenzaron a verse como idealistas, románticos y distantes. Las condiciones sociales y políticas de ambas décadas en Venezuela se habían diferenciado grandemente, un ejemplo de esta diferenciación es la manera como en una y otra se asumió la transformación social y política, y como el teatro se involucró en este cometido.

En el teatro venezolano de los años setenta, y gracias al "cosmopolitismo" que va a caracterizar al período con el desarrollo en Caracas de festivales artísticos internacionales, se infiltran nuevos pensamientos y nuevas formas de comprender el hecho teatral. Caracas se convirtió en un puerto de entrada de las tendencias más recientes del teatro contemporáneo proveniente de Europa y los Estados Unidos, así como un contacto directo con expresiones artísticas de Asia y el Medio Oriente. Los festivales

internacionales trajeron consigo diversas innovaciones técnicas y artísticas. Muchas de estas innovaciones (nuevos estilos de actuación, puestas en escena no tradicionales y textos de creación colectiva poco frecuentes anteriormente en Venezuela) provocaron en el público y en los artistas una mayor preocupación por una supuesta "calidad formal" de los espectáculos más que por la incidencia "revolucionaria" de estos espectáculos en la realidad venezolana.

El teatro venezolano asume en el andar de diez años, hacia el final de los años setenta, un carácter de "obra de arte", algunas veces con "temas políticos" o polémicos, que verdaderamente no transgreden los límites del llamado "teatro burgués". Según el académico y director de teatro Eduardo Gil, este carácter no depende totalmente de los creadores sino de una compleja ramificación del medio en que se desenvuelven el artista y la obra de arte³. Creo que la mayoría del teatro político de protesta social que se ofrecía al final de los años setenta ya no expresaba los mismos contenidos de diez años antes, no ofrecía los mismos medios expresivos en su escritura ni la misma modalidad de representación. De alguna manera el medio social y

³ El académico y director de teatro venezolano Eduardo Gil señala en una entrevista personal: "No es la obra de arte, ni el artista quien decide su incidencia en el medio. Es el medio quien decide, las circunstancias especiales en que se presenta una obra de arte" (El Nacional).

artístico había determinado un cambio profundo en la manera cómo este tipo de teatro se brindaría a partir de los años ochenta. El análisis de esta mutación artística, ocurrida a largo de diez años, es el objetivo de este estudio. Espero probar que el teatro político de protesta social de Venezuela desarrollado durante los años setenta modificó la manera de plantear el teatro político anterior e influyó de forma determinante en el teatro venezolano posterior.

Los diez años de teatro analizados en este trabajo fueron de primera importancia en la carrera artística de los tres autores estudiados aquí: César Rengifo (1915-1980), Gilberto Pinto (1933) y Rodolfo Santana (1944). Sus obras comienzan a ser publicadas de manera masiva y además muchas de ellas son puestas en escena durante esta década.

1.2. Contexto hispanoamericano.

Diana Taylor argumenta que las tensiones económicas, sociales y políticas en Latinoamérica se acentuaron en esta década "as new military regimes sprang up reasserting totalitarian control and fixing rigid boundaries" (20). Al comienzo de los años setenta el establecimiento (o permanencia) de dictaduras militares en Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Guatemala, El Salvador y Nicaragua (por mencionar sólo algunas de las más opresivas) hizo que

muchos disidentes, activistas políticos y artistas se exiliaran en Venezuela. La llegada de estos directores, dramaturgos, actrices, actores, productores, técnicos, docentes y hasta agrupaciones teatrales completas (como fue el caso del grupo "Los cuatro" de Chile) tuvo gran influencia en el rumbo que tomaría el teatro venezolano. Estos creadores trajeron consigo nuevas piezas dramáticas y una gran diversidad de puntos de vista en la manera de trabajar en el teatro. Según Diana Taylor, la similitud creciente entre las preocupaciones políticas, sociales, económicas y culturales, entre los distintos países de Latinoamérica determinó que estos nuevos artistas en territorio venezolano desarrollaran "similar strategies for combatting oppression, subverting cultural hegemony, and struggling for a firm and autonomous sense of self" (8). La similitud se concretizaba en una experiencia común de colonización, dependencia, lenguas, combinación racial e imágenes culturales que compartían dentro de un contexto que era al mismo tiempo nuevo y familiar.

En la actualidad (2005) sería difícil hablar de un teatro político de protesta social idéntico, o similar, al desarrollado en los años sesenta y setenta. Y sin embargo, aun están presentes muchos de los problemas sociales que criticaba este teatro político. Por tanto, nos interesa

examinar las posibles causas que expliquen los aspectos que originaron la transformación de este tipo de teatro hacia otras propuestas artísticas sin que desaparecieran los diversos conflictos sociales que motivaron, en parte, el desarrollo del teatro político de protesta social anterior.

1.3. Tres dramaturgos fundamentales

Para el estudio en particular del teatro político escrito entre 1969 y 1979 se analizarán cuatro piezas de tres de los dramaturgos más representados durante dicha década. César Rengifo, Rodolfo Santana y Gilberto Pinto. De Rodolfo Santana se estudiarán las piezas La farra (1974) y La empresa perdona un momento de locura (1978); de Gilberto Pinto se analizará La guerrita de Rosendo (1976); y finalmente de Cesar Rengifo se estudiará La trampa de los demonios (1977).

César Rengifo está considerado por algunos historiadores del teatro como el "padre" o iniciador de una dramaturgia moderna en Venezuela. Según la crítica Rengifo sería el factor determinante de una transición entre un teatro costumbrista, heredado del siglo XIX, hacia un teatro contemporáneo donde abundan temas con preocupaciones sociales e históricas. Rengifo fue uno de los alumnos egresados de la escuela de teatro dirigida por el actor y

profesor mexicano Jesús Gómez Obregón (1924- 1970). En 1953 Rengifo fundó el Grupo Teatral Máscaras junto con otros discípulos de Obregón. El Grupo Teatral Máscaras tuvo una influencia notable en el acontecer artístico teatral de Caracas. "Máscaras" era un grupo que montaba obras principalmente en colegios, liceos, universidades, sanatorios, hospitales, cárceles y cuarteles. Entre otras piezas, el grupo montaba obras escritas por sus integrantes, en particular por César Rengifo. Con "Máscaras" también nació una dramaturgia más comprometida con aspectos sociales que la escrita hasta entonces. Rengifo es aún el autor teatral más representado del país al nivel de aficionados y en instituciones de educación media.

Gilberto Pinto y Rodolfo Santana son dos de los autores teatrales más representativos de una tendencia que propone el quehacer dramático con un objetivo específico de protesta social y política en muchas de sus piezas. Pinto y Santana son quizás los escritores vivos más representados fuera del país, sobre todo en países hispanoamericanos. En la actualidad Pinto cuenta con una producción de más de treinta piezas, la mayoría de ellas publicadas o montadas. Por su parte, a Rodolfo Santana lo llamaban el "fénix tropical" a mediados de los años ochenta pues ya contaba con múltiples obras escritas y muchas de

éstas se montaban con gran éxito y se publicaban dentro y fuera del país. Al comienzo de los años setenta era frecuente ver representadas las obras de Santana por grupos universitarios. Al inicio de la década de los ochenta con el montaje de La empresa perdona un momento de locura (1978) y luego con Baño de damas (1986), Santana alcanza gran popularidad y éxito de taquilla en la escena venezolana y latinoamericana. Tanto Gilberto Pinto como Rodolfo Santana han recibido premios nacionales de dramaturgia y el reconocimiento del público por su labor y su influencia dentro del teatro latinoamericano contemporáneo. Ambos han tenido una labor teatral ininterrumpida por más de treinta años y que continúa hoy día.

1.4. Obras analizadas: similitud estructural

Las cuatro obras mencionadas tienen en común varios aspectos, tanto en su forma como en su contenido y estructura dramática. Si bien estos aspectos en común se estudiarán en el análisis de cada obra, creo importante presentar, desde el comienzo, sus semejanzas y los referentes comunes que ayuden a facilitar una visión de conjunto tanto en contenido como en búsqueda formal.

Las piezas La farra, La empresa perdona un momento de locura, La guerrita de Rosendo y La trampa de los demonios

se ajustan a una estructura dramática tradicional que divide la obra en tres partes. La primera parte prescribe un inicio donde se presentan los personajes y algunos de sus conflictos. En la segunda se desarrollan estos conflictos para llegar a la tercera y última parte donde se presenta un clímax que concluye con el desenlace final. Sin embargo, a pesar de esto, no se podría argumentar que estas piezas obedezcan en su totalidad a una estructura o forma "tradicional" o "realista" (en el sentido en que la crítica actual considera realistas o tradicionales las obras de autores paradigmáticos como Henry Ibsen o Eugene O'Neil). Por el contrario, ellas obedecen a la búsqueda de nuevos temas y situaciones dramáticas que expresarán conflictos sociales apartándose, deliberadamente, de experimentaciones artísticas de moda; pero, al mismo tiempo, no dejan de incorporar las innovaciones de la vanguardia teatral en diversos aspectos de su escritura y propuesta de escenificación ⁴. Las cuatro piezas se ajustan pues a distintas formas y estructuras dramáticas que para los años

⁴ Al igual que en muchas otras piezas, contemporáneas a las analizadas aquí, Rengifo, Pinto y Santana ofrecen planteamientos teatrales de relativa vigencia vanguardista, similares a las innovaciones ya empleadas por Brecht y otros dramaturgos. Entre otros aspectos se puede resaltar el uso de la representación "metateatral", o juego, dentro de la representación, también el desdoblamiento de los actores y personajes para desempeñar múltiples personajes.

setenta ya eran consideradas de uso frecuente en la escritura teatral en general sin ser totalmente "tradicionales" o "realistas".

Las cuatro piezas tienen dos características en común en un aspecto que denomino "formal exterior"; es decir, sin relación directa a su estructura dramática interna ni a la intriga particular, sino en aspectos de coincidencias circunstanciales. Como son piezas escritas en una misma década, quizás por eso el contexto político y social expresado en ellas sea análogo. No sucede igual con los contextos históricos de las piezas, ya que sus tramas respectivas desarrollan temas ubicados en distintas épocas. Tres de estas piezas, La farra, La trampa de los demonios y La empresa perdona un momento de locura, tienen una localización urbana y temporal contemporánea con la de su escritura (años 70), mientras que La guerrita de Rosendo se ubica durante la Guerra Federal de Venezuela ocurrida entre 1860 y 1866. No obstante este desfase histórico, sus aspectos lingüísticos, sociales y políticos tienen una relación estrecha entre sí ya que ofrecen una crítica social similar⁵.

⁵ Las obras presentan argumentos de crítica comunes al sistema social, político y económico de Venezuela y de los países capitalistas. Condenan la corrupción, el lucro, la

En otro aspecto exterior de las obras, como ya se habrá podido notar, las piezas están tituladas con el artículo definido femenino "La"; además, se podría argumentar que el énfasis de su título viene dado para acentuar no a un personaje en particular (como sucedería con Hamlet de Shakespeare, por ejemplo), sino que buscaría resaltar una circunstancia específica sufrida por sus personajes, como representantes de muchos otros seres humanos en condiciones similares. Así, la "farra" de La Farra no es una simple inocente jarana nocturna sino una burla sarcástica de un régimen político vestida de fiesta macabra. El título La trampa de los demonios es ya en sí una metáfora que el lector o espectador tendrá que dilucidar en las referencias que ofrece la pieza preguntándose cuál es la "trampa" (en singular) que menciona el título y qué "demonios" se nos presentan. La "guerrita", de La guerrita de Rosendo, es un diminutivo cáustico calificando de forma conspicua la circunstancia más cruel entre los humanos y donde su autor espera, quizás, que encontremos signos de pequeñez y egoísmo extremo. Por último, está la "empresa", de La empresa perdona un momento de locura, seguida del adjetivo "perdona", que usualmente

opresión, el abuso, la violencia y en general el dominio sobre los más débiles con fines autoritarios y de ganancia.

sólo se adjudica entre seres humanos hacia otros seres humanos. La obra, sin embargo, nos ubica, desde el comienzo, en un nuevo contexto de relaciones sociales donde "la empresa" es vista como un ser viviente⁶.

Estos títulos no se refieren a un personaje ni lo identifican, tampoco localizan geográficamente un evento; sólo anuncian que se hablará de una situación peculiar. De esta manera, creo, los autores quieren centrar la atención sobre los eventos y sus circunstancias, y no sobre los personajes protagónicos. No se hablará de conflictos privados y exclusivos de algunos, sino de incidentes sociales. En las piezas ocupará un espacio preferencial la dinámica bipolar entre dominados y dominantes, oprimidos y opresores. La relación entre lo marginal y lo autoritario estará en el centro de los conflictos de lucha por control y autonomía.

Las cuatro piezas están localizadas en un espacio escénico único, con pocos personajes. Los dramaturgos describen las escenas con decorados simples y poca utilería sin exigencias de iluminación ni requerimientos de efectos técnicos especiales. Este estilo de los dramaturgos de

⁶ De hecho en los regímenes capitalistas las empresas corporativas tienen derecho a tener "personalidad jurídica", como le corresponde a cualquier ser humano, ante la ley para efectos de trámites económicos y judiciales.

plantear sus textos tienen como objetivo, primeramente, el facilitar su representación al poder reducir los costos de los decorados y facilitar su transportación en el caso del teatro itinerante. La presentación de un decorado único o sin cambios fundamentales permite, además de simplificar la representación, concentrar la curiosidad del espectador en la acción y los eventos que se exponen sin la distracción o desvío de la atención que implicaría el uso de escenarios múltiples, o cambiantes, con efectos decorativos con manejos técnicos complejos.

La acción de las obras se lleva a cabo en espacios clandestinos, interiores y privados, pero no intimistas; lugares cerrados o secretos donde suceden eventos que no deben ser expuestos al exterior. Son ambientes de clausura. En La farra la acción sucede durante la noche en un cuarto de vivienda de uno de los personajes; este ambiente no tiene ventanas al exterior e impide que nadie se entere de lo sucedido allí. En las otras obras también será un cuarto vacío o la simplicidad de un consultorio psiquiátrico privado, como es el caso de La empresa, donde se desarrollan los hechos entre dos personas. En las piezas de Rengifo y Pinto lo que se ofrece a los espectadores son esferas de presidio informal, huida y escondite. Así, esta dislocación espacial acompañará las intrigas entre los

personajes. Algunos de ellos están en entornos físicos, que no sólo no ofrecen ninguna protección, sino que por el contrario, el espacio mismo es utilizado como instrumento de opresión y tortura. No se nos ofrecen hogares de seguridad, viviendas que resguarden más allá de los elementos naturales; predominan entornos de espacios hostiles y opresivos.

Las obras exponen tramas e intrigas basadas en hechos no aprobados por la ley o la moral de alguno de sus personajes. En sus tramas es constante la intriga donde está presente la violencia en sus distintas formas y niveles: unas veces será la violencia institucional legalizada desde el poder político o económico; otras veces será la crueldad de injusticias sociales, opresiones, el ejercicio del terror policíaco sobre inocentes o el simple crimen sin otro motivo que el placer de la acción homicida. La acción expondrá secuestros, estupros, acoso sexual, torturas, homicidios y ajusticiamiento sumario. La violencia se presenta como eje central de la ficción llena de exageraciones, pero rodeada por contextos reales.

Son obras que rechazan lo intimista o lo psicológico como motivación de la acción. Los conflictos no exploran momentos de crisis personales, ni íntimos, sino en relación con aspectos sociales, éticos, económicos, políticos e

ideológicos. Sus intrigas sondan la explotación laboral, la explotación sexual, la injusticia social, el abuso del poder político y económico. La mayoría de sus personajes pertenecen a grupos sociales marginales: pobres, obreros, soldados y mujeres. Casi la totalidad de los personajes carece de identidad establecida y pocos tienen un nombre.

Las cuatro piezas exploran eventos peculiares donde los personajes proponen, de manera implícita o explícita, corregir una situación. Las relaciones entre sus personajes no será la habitual o cotidiana entre amistades, miembros de familias, compañeros de trabajo o simples encuentros fortuitos, y mucho menos sentimentales; las relaciones entre los personajes vienen dadas por un continuo ajuste de cuentas de beneficio económico. No se considera ningún otro aspecto sino el aprovechamiento material de una relación o el arreglo de una situación determinada según un punto de vista político o ético. A través de sus intrigas las cuatro piezas muestran el abuso de poder entre los personajes como representantes de todo el medio social. Se ofrece la dinámica del constante binomio de víctima y victimario matizada por una relación cercana y personal entre ellos donde las víctimas se mutan en victimarios a veces.

Finalmente, hay un curioso aspecto en común en la estructura interna de las piezas. A través de las

peripecias de la acción, en un momento dado de la intriga, estas obras ofrecen un juego ficcional o metateatral⁷ dentro de la pieza. Los personajes pretenden ser otros dentro de la trama o juegan a que están en otra situación distinta de su realidad. En las instancias donde esto sucede los personajes están conscientes del papel que asumen en el juego. Este intercambio, unas veces, será propuesto como un juego en un sentido literal de lo lúdico, es decir, una manera de diversión; en otras ocasiones lo vemos como una manera de terapia médica. Este juego ficcional se ofrece también como un mecanismo de escape de una situación presente o una posible solución de problemas.

1.5. Influencia de Bertolt Brecht

Una de las características que comparten las piezas, hasta cierto punto, es la notable influencia de las propuestas del llamado "teatro épico o dialéctico" esbozadas por Bertolt Brecht⁸ para una estética de teatro de problemática social o político. El primer aspecto en común

⁷ Para efectos de claridad, lo metateatral estará dado en las piezas cuando en ellas podamos distinguir el uso de "devices like plays within plays, self-consciously 'theatrical' characters, and commentary on the theatre itself" (Abel 60).

⁸ Las teorías de Bertolt Brecht y su influencia en Venezuela serán analizadas en el siguiente capítulo.

con las propuestas de Bertolt Brecht sucede dentro de la trama. Los autores proponen la transformación, o cambio radical, de una situación dada de antemano y no desarrollada como intriga durante la pieza. Esta situación se le ofrece al espectador como si la situación a ser modificada les hubiera sucedido ya a los personajes. Sin embargo, lo importante no está en esta especie de "medias res" teatral sino en la búsqueda "brechtiana" de la transformación de la realidad planteada en la ficción.

El segundo aspecto en común con Brecht es la intención de hacer visible, o notoria, la presencia de estructuras bipolares, relativamente simples, que evidencien las relaciones injustas dadas entre víctimas y victimarios. El tercer aspecto es el proponer la productividad ciega, o el enriquecimiento, como el principal móvil moral y ético de las acciones de sus personajes dentro de una sociedad basada en el lucro. Un cuarto aspecto está dado en la fábula. Para Bertolt Brecht la fábula, o historia de la pieza, no es un fin en sí misma, sino un medio o herramienta para lograr que la acción teatral tenga una función social y política además de ofrecer aspectos de entretenimiento.

Por último, está el quinto aspecto en común con Brecht: la interpretación del complejo concepto de

“distanciamiento” de Bertolt Brecht aplicado al contenido de la obra, a su estructura y lo que busca determinar en la mente del receptor⁹. Las cuatro piezas utilizan distintos medios en la búsqueda del efecto de distanciamiento. Uno de esos medios es ofrecer sólo una ilusión de realidad parcial, y no total, con el empleo de sueños representados y la descripción de un escenario no realista. Con esto se busca hacer evidente al receptor que está presenciando eventos ficticios que no buscan su identificación emotiva sino su reflexión y razonamiento. Otro mecanismo es la utilización de escenas discontinuas y no lineales, independientes unas de otras, si bien coordinadas en un mismo tema. Un tercer mecanismo es la presencia de un narrador que presenta lo

⁹ Existen variadas interpretaciones de cómo lograr en la escritura o en la representación escénica el “efecto de distanciamiento”. Brecht propone algunos de ellos en sus escritos. Luego sus críticos propusieron otras maneras de lograrlo. Sin embargo, es ya frecuente definir la “nueva” estética teatral propuesta por Brecht (forma épica) en contraste y comparación con la “vieja” forma que la crítica (y el mismo Brecht) denominaba aristotélica. En su libro La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia, Priscila Meléndez, ofrece la sucinta e interesante reflexión sobre el distanciamiento: “El distanciamiento provoca que los sistemas dramáticos se sometan al escrutinio del receptor y que sea éste el responsable de iniciar el diálogo con el texto” (174) Pero, ¿qué mecanismos emplear para obtener este distanciamiento? Como se verá en los capítulos pertinentes, se planteará el modo en que los autores buscaron el efecto de distanciamiento.

que va a suceder en la escena, previniendo al receptor sobre qué debe analizar sin identificarse emotivamente.

En conclusión, las cuatro piezas proponen el empleo de mecanismos estructurales, temáticos y escénicos sugeridos por Brecht para un teatro político. Sin embargo, estos mecanismos no son empleados de la misma manera ni con la misma intensidad en las piezas. Cada una de ellas usará distintas vías de abordar el concepto de teatro épico y el efecto de distanciamiento. Algunos de estos aspectos están presentes en unas piezas y ausentes en otras.

¿Por qué explorar La farra, La empresa perdona un momento de locura, La guerrita de Rosendo y La trampa de los demonios? Durante los años de 1970 a 1979 hubo una relativa abundancia de producción de obras con un contenido social y político; sin embargo no todos sus autores mantuvieron una continuidad como dramaturgos. Pocas de las piezas con cierto contenido político lograron ser representadas y aún menos publicadas. Las obras incluidas en el presente trabajo comparten las características discutidas arriba que permiten un estudio comparativo. Son obras representativas de la producción de cada uno de sus autores con temas y objetivos relacionados. Al mismo tiempo, estas piezas se encuentran entre las más representadas durante la década de los años setenta. Creo que estos

aspectos en conjunto justifican su inclusión en cualquier estudio detallado sin mencionar la ausencia de trabajos que aborden por extenso dichas obras con relación al tema del teatro político de protesta social de Venezuela durante la década de los años setenta.

En el capítulo siguiente nos acercaremos al contexto político, social e histórico de Venezuela, desde el año 1969 hasta 1979, para explorar cómo estos aspectos de la realidad del país afectaron o influyeron sobre el quehacer artístico teatral desarrollado durante esta década.

2. El trópico saudita¹⁰: Contexto histórico y social de Venezuela

2.1. Introducción.

Para dar cuenta del contexto histórico y social de la Venezuela de la década de los años setenta me he ceñido a las actividades políticas, económicas y sociales de los gobiernos de Rafael Caldera (1969-1973) y Carlos Andrés Pérez (1974-1978). Notaremos cómo sus administraciones gubernamentales afectaron al medio social y artístico.

La mayoría de los textos de análisis histórico y social¹¹ que abordan los años setenta centran su estudio, casi exclusivamente, en dos aspectos que se consideran primordiales para la historia de Venezuela. El primero de ellos es el llamado "proceso de pacificación política". Este proceso consistió, fundamentalmente, en la incorporación del partido comunista, y otros movimientos de izquierda, a la legalidad constitucional y su participación en las elecciones presidenciales. El segundo de los aspectos es la simultánea nacionalización del petróleo y la industria del hierro, ambas industrias eran administradas

¹⁰ El adjetivo "saudita" fue popularizado por el periodista Sanín (seudónimo) del diario El Nacional, durante los años setenta, como crítica a las políticas económicas del gobierno de Carlos Andrés Pérez

¹¹ Ver Velásquez, Ramón.

por corporaciones extranjeras. La nacionalización trajo consigo un cambio drástico en el manejo de la economía nacional y un incremento considerable de los recursos monetarios del poder ejecutivo.

La crítica sociológica se acusa entre sí de ofrecer análisis tendenciosos parcializados por las preferencias políticas de los autores. Estos análisis expresaban una visión proselitista interesada y no un examen riguroso del medio social y político de la década del setenta. Así encontramos libros como: El año chucuto de Sanín¹² (1975), Los farsantes (1977) de Antonio Prada, Venezuela huele mal (1973) de Carlos Ramírez Farías, Tiempo de verdades (1973) de José Vicente Rangel, y Reflexiones sobre la república (1977) de Teódulo López Meléndez¹³. Además de estos libros, también circularon revistas de análisis político, económico y social como El reventón (1973-1979) y Revista Comunicación (1975-1978), entre otras. En éstas, sus editores o autores, de hecho, mostraban una tendencia política de oposición al gobierno. Con frecuencia, estas publicaciones son muy útiles para detectar la posición de algunas agrupaciones políticas ante ciertos sucesos de la

¹² Sanín, es el seudónimo de un autor no identificado.

¹³ Ver bibliografía para la referencia específica de las publicaciones mencionadas.

época, y no para ofrecer un análisis "científico" del medio social.

La Venezuela del período que estudio se caracteriza por ser una democracia representativa donde las decisiones y los cambios parten de la discusión parlamentaria, del programa de gobierno y de las decisiones del ejecutivo. La transformación política del país influyó en la realidad de la población, en sus aspectos social, económico y artístico. Dentro de este último, marcó de manera drástica al teatro político de protesta social originado en los años sesenta.

El período estudiado, marzo de 1969 a marzo de 1979, constituye un bloque que sirve como estadio de transición entre la psicosis de guerra civil y la búsqueda de la estabilidad política gubernamental. Sirve asimismo como espacio temporal fortalecedor de la democracia representativa: el nuevo sistema se puso a prueba y logró mantenerse sin la intervención de la violencia armada.

2.2. El peso armado de los años sesenta: "El cambio va".

Las manifestaciones de la violencia, de las protestas extremistas y la guerra de guerrillas, habían dejado de ser los medios efectivos para lograr un cambio social y político. Los "revolucionarios" que habían arriesgado sus vidas durante la década de los sesenta, al final de ésta,

observaban como el poder se mantenía en manos de la minoría combatida. Para algunos analistas, los "revolucionarios" comprendieron o fueron obligados a aceptar los medios legalizados por el sistema como una alternativa efectiva para llegar al poder. Asumieron la lucha legal por la toma del poder gubernamental a través de movimientos políticos y la formación de partidos, como la forma más idónea de conseguir la transformación del país y de la sociedad.

Al principio de los sesenta, la Revolución Cubana imprimió en el pensamiento de izquierda en Venezuela y Latinoamérica, la esperanza de una transformación lograda por medio de la lucha armada que encerraba en su seno una visión idealizada y romántica de los procesos sociales. El proceso cubano ofrecía imágenes de héroes, con acciones dignas de imitación, con patriotas independentistas de un pueblo guiado al paraíso terrenal bajo las doctrinas marxistas y de un final enaltecido y épico donde, por último, todas las glorias eran alcanzables. Sin embargo, a finales de los sesenta se efectuó un cambio profundo. La vía más popularizada para llegar al poder político fue la señalada por Salvador Allende (1908-1973) en Chile. A pesar de ello, no desapareció, según José Ignacio Cabrujas, la "esperanza cubana" (C2).

En 1961 el partido Acción Democrática (AD), en coalición con otras fuerzas políticas, gana las primeras elecciones después de diez años de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez (1948-1958). Un año más tarde el presidente y el congreso deciden declarar ilegales las actividades del Partido Comunista de Venezuela (PCV) y del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). Los dirigentes de estos grupos de izquierda, dejados fuera de la legalidad política por las nuevas regulaciones del gobierno, habían dado mucho que temer y que hablar dentro de las asambleas parlamentarias. La ilegalidad provocó en la militancia comunista un proceso de división partidista. Paradójicamente, las medidas drásticas del gobierno no habían logrado conducir a las masas campesinas y obreras hacia los ideales de izquierda. El gobierno de Acción Democrática inició una campaña de propaganda anticomunista apoyada por los Estados Unidos. Por casi ocho años la militancia de izquierda se vio obligada a la clandestinidad y la guerra de guerrillas como única posibilidad de subsistencia.

En 1969 había llegado un nuevo momento histórico, casi imperceptible en comparación a los momentos de interrupciones drásticas anteriores. Se alcanzó un acuerdo político que permitía a Raúl Leoni (1964-1968), presidente

de la república, y representante del partido Acción Democrática que había detentado el poder por una década, ceder pacíficamente el poder, dentro de las reglas de la constitución, al doctor Rafael Caldera, representante del partido social cristiano (COPEI)¹⁴. Que el doctor Rafael Caldera asumiera en marzo de 1969 la presidencia de la república, poseía gran significación pues era la primera vez que un bando político entregaba el poder sin que por eso se recurriera a la fuerza ni se sufriera una revuelta política ni militar. La campaña electoral de Rafael Caldera tuvo como principal "slogan" publicitario "El cambio va", acentuando la búsqueda de nuevas alternativas políticas.

El partido Acción Democrática, que salía del poder, se sentaba pacíficamente en el banquillo de la oposición: su candidato había perdido por un escaso margen de 30.000 votos por debajo de los obtenidos por el candidato triunfador. La derrota fue atribuida a la escisión del partido Acción Democrática en el partido de tendencia de izquierda Movimiento Electoral del Pueblo (MEP), y a la decisión del partido Unión Republicana Democrática (URD) de abandonar el gobierno de Raúl Leoni. Así. el período gubernamental de Rafael Caldera se inició con una mayoría

¹⁴ COPEI (Comité Popular Electoral Independiente).

del partido contrario¹⁵ en el parlamento. El presidente Caldera partió de la tesis, que aún en mayo de 1979 defendiera con su participación en el coloquio sobre "Democracia en América Latina: frustraciones y perspectivas" (Organizado por el Instituto de altos Estudios de América Latina de la Universidad Simón Bolívar): "Los pueblos aman la libertad pero la quieren con seguridad física y social, educación, autoridad y respeto a la ley. Los pueblos rechazan la anarquía y el caos, caminos propios del populismo" (21).

Caldera asume la gestión de pacificar el país, erradicar los focos guerrilleros, conmutar penas e indultar a todos aquellos que habiendo estado al margen de la ley, por razones políticas, se sometieran a respetar los deberes de la institución democrática participando en elecciones con partidos políticos inscritos oficialmente.

En 1967 el gobierno de Raúl Leoni había promulgado la "ley de conmutación de penas por indulto o extrañamiento del territorio nacional" (2). Por esta ley se procesaron más de 250 indultos a guerrilleros encarcelados. Paradójicamente, esto trajo un recrudecimiento de la violencia urbana por parte de los indultados, y en

¹⁵ El partido Acción Democrática (AD).

consecuencia, eventualmente, la suspensión por un tiempo de las garantías ciudadanas (Ramírez 52).

En 1969, el presidente Caldera junto al Consejo de Ministros, en su segunda reunión, decretó la vuelta a la legalidad del Partido Comunista (proscrito siete años antes por el presidente Rómulo Betancourt)¹⁶. Un poco después se decretó la eliminación de la DIGEPOL (Dirección General de Policía), que hasta el momento de su desintegración se había encargado de los episodios de la guerrilla urbana. En su lugar apareció una nueva organización, la Dirección de Servicios de Inteligencia y Prevención del Estado (DISIP).

Aunado al trabajo del gobierno en busca de la pacificación del país, tenemos la participación del clero. El obispo de Barquisimeto (Estado Lara) hace el siguiente llamado a los guerrilleros a través del periódico El Nacional: "A mis hijos, por amor de Jesucristo, mi mensaje a que se integren al amor de sus semejantes para hacer de Venezuela un país grande... La iglesia puede ser un puente

¹⁶ Rómulo Betancourt fue el primer presidente electo por elecciones después de la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez en 1959. Paradójicamente, Betancourt había sido militante de izquierda varias décadas antes. Los analistas políticos atribuyen la estrategia anticomunista de Betancourt como una consecuencia de las presiones ejercidas por el gobierno de los Estados Unidos sobre el nuevo sistema venezolano como condición indispensable para continuar su ayuda económica.

de pacificación entre ambos bandos" (Arias 1). Un grupo de arzobispos y sacerdotes crean la comisión de pacificación que anunció el propósito de intervenir como mediador entre el gobierno y los guerrilleros.

La estrategia de pacificación del gobierno de Caldera se centraba en crear un estado espiritual psicológico de paz. Se hizo un análisis de este aspecto y se consideró que el "ataque pacifista" tenía como aliada la falta de uniformidad de propuestas dentro de los sectores que conformaban la izquierda política. Según el historiador Ramón J. Velásquez, el gobierno de Caldera procuró acentuar, en su provecho, las discrepancias dentro del sector de los grupos de izquierda. Buscó distinguir entre los movimientos que regresaron al proceso político electoral y aquellos otros grupos que permanecieron en la lucha armada (Velásquez 176).

El gobierno de Rafael Caldera intentó alentar un período de autocrítica. El estado quiso suscitar un cuestionamiento analítico dentro de las agrupaciones políticas, tanto de izquierda como de derecha. Uno de estos procesos de análisis político lo llevó a cabo el partido Acción Democrática (AD). Este partido reunió a su Comité Directivo Nacional para realizar un auto examen que determinara los rumbos a seguir después de su derrota

electoral. Se llegó a la conclusión de que las estructuras de la organización no se correspondían con las condiciones políticas y sociales imperantes en el país. Se acordó una reestructuración orgánica del partido. En cuanto a su posición ante el nuevo gobierno, se planteó hacer una oposición que no socavara las bases de la democracia.

El MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario), luego del llamamiento del gobierno a la pacificación, se planteó un proceso de cuestionamiento interno y de autocrítica. Este autoanálisis logró un repliegue de la lucha de guerrillas por parte del MIR. Buscaron la legalidad y la constitución del MIR como partido dentro del campo electoral. Se entregaron voluntariamente varios comandantes de las filas "miristas" y a todos se les concedió indultos. La acción del MIR influyó sobre otras organizaciones que aún estaban en armas. La década del sesenta concluye con la incorporación casi total de los partidos y movimientos de izquierda (marxistas, maoístas y troskistas) a la legalidad garantizada por la constitución. Esto fue lo que la prensa denominó "la pacificación política". La clandestinidad de izquierda, el miedo a ser descubierto y el secreto de estos grupos quedaron en el pasado. Concluía una etapa y ahora el pensamiento de izquierda podía ser difundido abiertamente y sin temores de represalias policíacas.

2.3. La nueva izquierda.

En 1970, dentro del Partido Comunista de Venezuela hubo una división que resultó en un nuevo partido político de izquierda: Movimiento al Socialismo (MAS). Esta división nace de diferencias con relación a las estrategias y las tácticas a seguir dentro del estado que presentaba el país. La creación del MAS tuvo mucha influencia sobre la juventud recién incorporada al proceso político y sus militantes provenían de estos "cuadros jóvenes". El MAS promocionó su posición de izquierda como el ansiado fin del "monopolio comunista". Al igual que sucedía en Europa, una nueva izquierda estaba naciendo¹⁷.

Antes de la división del Partido Comunista, los futuros dirigentes del MAS plantearon tres puntos fundamentales de diferencia, y contradicción, entre "el antiguo" partido comunista de Venezuela y su movimiento renovador. Estos puntos nacieron de la redefinición de los tres siguientes aspectos: 1) el carácter que debía tener la revolución venezolana; 2) el carácter inadecuado del partido comunista para hacer la revolución en Venezuela; y 3) el carácter de las relaciones internacionales

¹⁷ En ese mismo momento el Partido Comunista italiano pasaba por una crisis profunda.

comprometidas del partido comunista con el bloque estalinista y chino. Se decide la división porque esta rama del partido comunista exigía un cambio del mismo partido ante las nuevas condiciones políticas, económicas y sociales de Venezuela¹⁸.

2.4. La protesta juvenil y las universidades.

Además de la actividad pacificadora del gobierno de Rafael Caldera, y de los "juegos políticos" de los partidos con sus alianzas y divisiones, hay que señalar cómo la potencia de la protesta se infiltró y se expresó de una manera virulenta en el ámbito estudiantil.

No hubo una movilización obrera de protesta, pero sí hubo una movilización estudiantil de protesta política. Las protestas liceístas, los encontronazos con la policía, las batallas campales con piedras, palos, bombas lacrimógenas y disparos, trajeron como consecuencia la muerte de

¹⁸ De acuerdo al preámbulo de los estatutos del MAS, los miembros del mismo se definían así: "Somos comunistas de nuevo tipo. Queremos renovar viejos esquemas, romper dogmas, ser más amplios. Somos internacionalistas, pero soberanos, con sentido de fuerza nacional. La necesidad de reestablecer vínculos efectivos entre el movimiento revolucionario y los procesos políticos decisivos de la nación, afirmándose como una fuerza nacional que trabaja por elaborar una teoría venezolana de la revolución venezolana que fundamente su política y su acción práctica en el conocimiento de la realidad nacional, de manera que de esta realidad nazca una revolución propia y característica del país" (Pekoff 2).

estudiantes y la elevación a calidad de héroes de la revolución a las víctimas del tumulto.

Parte de la situación estudiantil se puede extrapolar de la siguiente narración periodística de El Nacional sobre los eventos de un día de protesta estudiantil:

El jueves 22 en la tarde un grupo de estudiantes de la Federación de Centros Universitarios sale a controlar la entrada sobre la Plaza Venezuela. Grupos de personas avanzan hacia la Plaza del Rectorado con el fin de asistir al mitin. Alexis Adam (el presidente de la federación de estudiantes) se acerca en el momento en que las balas empiezan a silbar. Adam cae herido, confusión, gritos, insultos, carreras; que se repiten al día siguiente cuando centenares de liceístas concurren a la universidad para asistir a un mitin de protesta por los acontecimientos del anterior. (Sequera D2)

Los estudiantes venezolanos protestaban, en mayo de 1970, por la invasión de las tropas de los Estados Unidos en Camboya. Una de estas protestas trajo como saldo un muerto y quince heridos, y consecuentemente sucesivos disturbios en protesta del estudiante muerto. Una nueva Ley de Universidades, repudiada por las organizaciones estudiantiles y promulgada por un Consejo Nacional de Universidades provisorio, provocó permanentes disturbios

estudiantiles, con los consiguientes allanamientos de los centros de estudios superiores.

El conflicto de las universidades comienza en octubre de 1970, cuando las autoridades de la Universidad Central de Venezuela, junto a los dirigentes estudiantiles de la misma, sancionan la reforma parcial de universidades aprobada por el gobierno. Se produce entonces la intervención de la policía y las Fuerzas Armadas en el recinto universitario. Este allanamiento a la "ciudad universitaria" hubiera requerido una orden judicial, o la designación de "ocupación por el ejército"; pero, de acuerdo a la nueva ley, era sólo: "La custodia de los terrenos y propiedades de la Universidad Central de Venezuela por parte de la Policía Metropolitana respaldada por la Guardia Nacional" (Velásquez 365).

Estas medidas gubernamentales trajeron como consecuencia la suspensión del cargo del Rector universitario (en desacuerdo con la nueva ley) y la clausura de las actividades de la universidad por dos años. Los estudiantes de educación media, entonces, asumieron la protesta por la clausura de la universidad. A lo largo del país, se desarrollaron encuentros violentos entre los liceístas y la policía. La Federación de Centros Universitarios finalmente decide tener un paro general al

nivel de liceos y el gobierno suspende las clases del nivel medio de manera indefinida. Así, las manifestaciones callejeras fueron decayendo a pesar de contar con un fuerte movimiento promotor de la protesta juvenil por parte de las organizaciones de estudiantes universitarios. Para algunos críticos las posiciones radicales de la izquierda parecían estar desencajadas de la realidad venezolana.

Durante el gobierno de Rafael Caldera, la suspensión de garantías constitucionales pasó a ser un recuerdo de encarnizadas luchas entre subversivos guerrilleros y las fuerzas del gobierno. Sin embargo, el mandato gubernamental concluye con una fuerte opinión adversa debido a casos de corrupción administrativa y políticas económicas inflacionarias¹⁹. En las nuevas elecciones, donde saldrá victorioso Carlos Andrés Pérez, se hacen nuevos ajustes al mecanismo de los comicios y se aprueba la validez del "voto nulo"²⁰, propuesto por el periodista Domingo Alberto Rangel: "Hay que preparar una alternativa izquierdista no

¹⁹ Dos rubros fundamentales para la dieta del venezolano afectaron a las clases más pobres: el aumento del precio de la carne de primera calidad de cuatro a seis bolívares; y la desaparición de los frijoles negros del mercado nacional.

²⁰ Aprobar la validez del "voto nulo" consistió en lograr que apareciera en las listas electorales para candidatos presidenciales una tarjeta con la frase "voto nulo" y ser contada luego en los cómputos electorales.

contaminada con el parlamentarismo decadente. Por eso los grupos emergentes de izquierda deben manifestar su repudio al sistema con el voto nulo" (Velásquez 426).

2.5. Riqueza, "populismo" y democracia:

Dentro de su campaña electoral de 1973, el candidato del partido Acción Democrática, Carlos Andrés Pérez, había prometido transformaciones y reformas de los servicios públicos. Estas reformas eran promocionadas como de carácter mucho más urgente que, por ejemplo, transformar la sociedad o cambiar el sistema capitalista. Prometía la humanización de la ciudad capital, la seguridad policíaca de las personas y el mejoramiento del tránsito.

Las elecciones le aseguraron a Carlos Andrés Pérez no sólo el triunfo de la presidencia, sino también la mayoría dentro del parlamento. Con esta mayoría en el congreso se le concedía al nuevo presidente una cuota de poder nunca antes otorgada al Ejecutivo del país dentro de la institución democrática. La prensa recalca que ningún otro presidente había logrado tanta amplitud de mando para conducir el país. A esto se aunaba el apoyo incondicional que le garantizaban las fuerzas militares, económicas y políticas en "un como embrujo colectivo" (Ramírez 286).

En el ámbito económico, el precio del petróleo (que en 1969 estaba a dos dólares por barril) había aumentado a catorce dólares por barril en 1973. Este aumento trajo un auge económico sin precedentes en Venezuela. Su consiguiente repercusión en el fisco nacional aumentaba la ganancia para el estado de un dólar, a ocho dólares por barril de petróleo (Velásquez 413).

Los sectores políticos de la izquierda declaraban estar dispuestos a participar en el proceso electoral. Los estudiantes universitarios y liceístas, ya menos inmiscuidos en la política, no representaban un problema tan urgente como lo fueron para el gobierno anterior²¹. El gobierno habría de administrar, según el presidente Pérez, "la abundancia con criterio de escasez, quiero decir, con eficiencia, equidad y justicia distributiva" (Velásquez 414)²².

El gobierno de Pérez comenzó a trabajar en la vida económica y administrativa del país. Se estudió, como

²¹ A comienzos de la década de los setenta la izquierda no era un bloque político como había sido cinco años antes durante la guerra de guerrillas. La discusión que se da dentro del Partido Comunista, para discutir y decidir las nuevas estrategias a adoptar en legalidad política, trajo como consecuencia una división con la formación de la agrupación considerada de extrema izquierda: Vanguardia Comunista.

²² Luego se argumentará que los recursos no se administraron con "criterio de escasez" sino con "escasez de criterio".

primer paso, el adelanto de la reversión de las concesiones petroleras, para que el estado pudiera asumir el control de la explotación de sus recursos en hidrocarburos y la industria del hierro. Se designaron comisiones orientadas al estudio y la formulación de una política petrolera, una reforma administrativa para los institutos autónomos y empresas del estado, un sistema de remuneración con el fin de regular y "racionalizar" sueldos y, por último, una regulación del costo de vida. En total se crearon treinta comisiones para el estudio de las más variadas materias. Entre éstas es importante señalar la comisión encargada de la reorganización del Instituto Nacional de Educación y el Plan Caracas, el cual tenía como objetivo transformar la imagen de la ciudad.

En este período gubernamental el presidente obtuvo del congreso "plenos poderes" para legislar en materia económica y financiera. El "pleno poder" para el presidente consistió en legislar por decretos que eran informados con anterioridad al congreso, y a una comisión parlamentaria. Esta última vigilaba el uso que el presidente pudiera darle al Fondo Nacional de Inversiones. Al terminar el primer año de gestión de Pérez, los opositores al gobierno anunciaron una evaluación del trabajo del presidente y sus logros. A pesar de la nueva riqueza, este examen de la labor del

estado deploraba el abandono de la agricultura al igual que los programas de capacitación y desarrollo integral del país. Luego se estudiaron las medidas económicas. Si bien la izquierda acusaba la presencia de banqueros y altos empresarios en los ministerios claves de la economía, la derecha calificaba a las nuevas medidas económicas como "socializantes".

Los sectores de la oposición, en general, acusaban al gobierno de encubrir una abundante corrupción administrativa, incluso en el ámbito de las fuerzas armadas. Si la violencia política había terminado por desaparecer, el caso de dos asesinatos en la capital del país trajo nuevamente a colación el tema de la violencia social. El mismo presidente denuncia que dentro de la Dirección de Inteligencia Militar (DIM) existía una división conformada por exguerrilleros que venían cumpliendo funciones de delación y persecución contra sus antiguos compañeros de guerrillas, perpetrando, a su vez, actos subversivos en la capital²³.

²³ El director de la Dirección de Inteligencia Militar al aceptar la realidad de la denuncia del presidente de la república ordenó el despido de sesenta agentes, al mismo tiempo que se procedía al enjuiciamiento de quienes habían aparecido complicados en los dos asesinatos. Y con esto termina el caso.

En materia económica el presidente se dirige al grupo empresarial del país en su asamblea anual para señalar lo siguiente:

Es peligrosa la irracionalidad de la posición inmovilista del empresariado venezolano en un país multimillonario donde el uno por ciento de los venezolanos disfruta de cincuenta y uno por ciento del ingreso nacional y el noventa y nueve por ciento sólo llega al cuarenta y nueve por ciento restante. Por la naturaleza de las circunstancias económicas del mercado moderno, la empresa se deshumaniza. No es culpa del empresario, es culpa del sistema. En la empresa no cuenta el hombre, no cuenta la obligación social (Velásquez 423).

Una de las preocupaciones fundamentales en la economía del país era que, paradójicamente, los ingresos extraordinarios podían causar daño. La proporción descomunal de este nuevo ingreso podía agravar violentamente los problemas de la nación. Algunos críticos argumentaban que el abundante y fácil dinero que proporciona el petróleo -no generado por las actividades propias del país- vendría a acentuar la tendencia al despilfarro por parte del gobierno. Como señala Pedro Pérez Alfonso: "En vez de tomarse medidas para corregir la peligrosa tendencia, se ha seguido la línea de la menor

resistencia, sin tomar en cuenta el futuro nacional (Velásquez 425).

2.6. Nacionalización y corrupción.

En el gobierno de Pérez se nacionaliza la industria del hierro y del petróleo, pero no se produce por la vía de expropiación que muchos esperaban. Las comisiones determinaron que el país no se encontraba enteramente capacitado para asumir inmediatamente la empresa y se pide un año para lograr la transición.

En cuanto al proceso de la nacionalización del petróleo, hubo controversias a partir del artículo quinto de la nacionalización: . . . "donde se establece la posibilidad de que los entes estatales con la previa autorización del congreso, puedan ir más allá de los convenios operativos con entidades privadas cuando así convenga al interés público" (Velásquez 425). Con este artículo se lograba una prioridad para los consorcios extranjeros. El gobierno de Pérez finalizaba con la característica peculiar de haber formulado y decretado más medidas de las cumplidas.

En general, es importante señalar que en este período de diez años hay un fortalecimiento del sistema de la democracia representativa. Esto produce un relativo estado

de tranquilidad social en contraposición a la violencia subversiva de períodos gubernamentales anteriores. A esto habría que agregar, además, la abundancia de recursos económicos que circuló en el país dando la impresión de un verdadero auge.

Estos años conformaron una nueva realidad para el ciudadano. El consumo y la televisión van a imponerse como necesidades fundamentales, determinando un relativo estado de comodidad y una tendencia al arribismo, cosa que va a relativizar la conciencia de muchos políticos e intelectuales de izquierda.

La imagen del obrero que sufre y es explotado, o la del ciudadano marginal que es obligado a robar para comer, se orienta, gracias al pequeño ascenso en el nivel de consumo de todas las capas sociales, en la imagen de un obrero igualmente explotado pero con las posibilidades de tener automóvil. En los sectores más empobrecidos del país los ciudadanos poseen viviendas precarias, pero están equipadas, paradójicamente, con los artefactos más sofisticados del mercado del momento. Para ese entonces los índices económicos determinan que el país ofrece mejores posibilidades de trabajo que otros países latinoamericanos. Esta posibilidad, junto a la nueva estabilidad política, va

atrayendo la presencia de exiliados latinoamericanos y de emigrados europeos.

“La cultura artística” se vuelve más sofisticada, a pesar de no contar con una edificación destinada a la Biblioteca Nacional, y aún cuando diversos grupos culturales y artísticos no cuenten con el apoyo gubernamental. Los medios hablaron constantemente del país como un ente “nuevo rico”, y despilfarrador de dinero, con poca infraestructura y una abundante corrupción burocrática, además de una discriminación político partidista. La dependencia cultural y económica de los Estados Unidos, nacida décadas antes, se acentúa (López 11).

La sociedad venezolana cambiaba rápidamente y se volvía más compleja. Para algunos críticos el concepto de alienación varió del uso que se le dio durante los años sesenta y asume un carácter que significaba: “el deslumbramiento del hombre por cosas superficiales y su alejamiento del pensamiento crítico o creativo, el rechazo a la sensibilidad, el recelo patológico de sus semejantes” (Ramírez-Farías 164). Se plantea que la abundancia del país produce el consumo desequilibrado que aliena.²⁴

²⁴ “Es un hecho. La televisión sustituye en el hombre el uso de sus facultades y el aprovechamiento del tiempo por un torrente visual que distrae y adormece. Las comodidades hacen olvidar que hay realidades diferentes en la vida. Se olvida que hay miseria y que Venezuela ha renunciado a la grandeza. Al fin

En la "intelectualidad venezolana"²⁵ aparece, como también sucede en los medios políticos, la intención de definir lo que en realidad es Venezuela y la incertidumbre de no encontrar tal definición. Esta falta de claridad de lo qué es el país, y hacia dónde se dirige, se presenta como obstáculo para el uso eficaz de la inteligencia, para la acción en el medio social. Ya no se podía explicar el atraso del país a partir de textos revolucionarios consagrados a señalar que el principal enemigo era el explotador que venía de afuera. En estos años aparece la inquietud sobre la "identidad del venezolano" y su cultura.

La palabra subdesarrollo se transforma en bandera justificadora del ayuno de definiciones, mientras que la expresión "en vías de desarrollo", utilizada por el gobierno, quiso hablar del estado transitorio de la sociedad venezolana²⁶. En el capítulo siguiente se expondrán las bases del marco teórico alrededor del concepto de la "protesta" como uno de los aspectos fundamentales generador

y al cabo, ¿qué le puede importar eso a uno, si uno tiene un reluciente Mustang?" (Ramírez 164).

²⁵ A través de artículos periodísticos, en diarios y revistas, y ponencias en mesas redondas y conferencias públicas, numerosos historiadores, ensayistas, sociólogos, antropólogos y artistas (en particular los escritores) se dan a la tarea de discutir qué es la identidad nacional.

²⁶ Poco después, la población, y la prensa, comenzaron a parafrasear y parodiar la expresión "en vías de desarrollo", aplicada al país, por otra expresión que se hizo mucho más popular: "En vías de subdesarrollo".

de los diversos movimientos del teatro político durante el siglo XX.

3. Síntesis de la actividad teatral (1969-1978)

Si podemos mostrar año tras año algunos espectáculos respetables y hasta notables, es difícil argüir que son expresiones de un movimiento enriquecedor capaz de generar por dinámica interna logros estables. (Azparren PL4)

Esta síntesis resume la actividad teatral de diez años. Hace hincapié en la actividad dramática venezolana, ya publicada ya representada, por sobre cualquier otra actividad relacionada o inmersa en el teatro²⁷.

3.1. Enero de 1969 a diciembre de 1969²⁸

Todos los años cuando se trata de realizar un resumen de la actividad teatral surge la frase 'nuestro teatro está pasando por un grave estado de crisis' Por supuesto, esa sigue siendo la característica general de la situación del teatro durante 1969. Ni siquiera se puede decir que

²⁷ Nos parece pertinente hacer esta aclaratoria con relación a la síntesis de la actividad teatral de Venezuela entre 1969 y 1979, pues esta síntesis en particular hace referencia a la actividad teatral relacionada, primeramente, a las obras escritas y representadas, o publicadas en el país, con relación directa a nuestro concepto de teatro político de protesta social. La actividad teatral fuera del área metropolitana de Caracas no está cubierta por no encontrarse registrada todavía en anuarios, diarios o publicaciones disponibles. Así pues, el amplio espectro de campo teatral sólo está incluido de forma general.

²⁸ Aún cuando registramos la actividad entre enero y diciembre de cada año, según los datos de prensa, entre los meses de noviembre y marzo no se representan obras o son una excepción.

en este año hubo grandes acontecimientos en las tablas.

(Monasterios C8)

Es acertado comenzar la exposición del teatro político de ese año con estas palabras del crítico Rubén Monasterio. El crítico se refiere a la situación general del teatro para ese año donde, por problemas económicos, algunas instituciones venezolanas de teatro tuvieron que reducir sus proyectos de montaje. Son pocas las obras nacionales estrenadas durante ese año, y el público es muy restringido. Para la crítica, se presiente en el ámbito teatral una baja, un cierto desaliento, una especie de reflujo al manantial de producciones de los años sesenta.

Esta sensación que se agudiza al cuantificar la producción teatral nacional tiene mucho que ver con la perspectiva que la crítica tiene del comportamiento circunstancial del teatro venezolano que, según Monasterios, no trabaja como un movimiento organizado, ni con objetivos claros que exijan una labor coherente y continua. La inestabilidad económica, la falta de una producción dramática considerable, la carencia de una superestructura teatral, la ausencia de un estudio de las motivaciones tanto artísticas como financieras, acordes con la estructura del país, el querer desligarse de la tendencia de teatro experimental, que había producido

cuantitativamente muchas obras pero que no era más que un teatro sin densidad ideológica y sin proposiciones interesantes, ahuyentó al público de las salas de teatro (Monasterios).

En cuanto a la escasa producción dramática nacional, destacan OK y El sitio de Isaac Chocrón y Rodolfo Santana respectivamente. La obra de Chocrón se mantuvo casi todo el año en cartelera; sin embargo, al nivel de estudio de teatro político, no se corresponde con la temática ni con las preocupaciones formales del eje de referencia del teatro político de protesta social. A pesar de que: "Chocrón ha explorado con sutileza y crueldad, sin complacencia, los intersticios de una sociedad marginal; cuyos valores más altos son el dinero y la ventaja que éste ofrece" (Acosta A4).

La obra de Chocrón no se puede considerar como una manifestación del teatro político, porque el problema de los personajes se ha interiorizado hasta hacerse un problema individual. Si bien es cierto que el problema de la obra está desarrollado dentro de un grupo marginal de la sociedad, sus personajes también están marginados de los procesos políticos (Acosta 4). La obra de Santana, El sitio, se presenta en el teatro de la Universidad Central de Venezuela a finales de 1969, luego de haberse estrenado

durante el Festival de Teatro de Provincias de ese mismo año. Con esta pieza, Santana manifiesta una manera de tratar la realidad latinoamericana con planteamientos "comprometidos" y con diversos niveles simbólicos,

. . . se caracteriza por su violencia exterior cada vez más interna e interior, violencia que resulta un grito desesperado e incontrolable de una vocación de escritor llamada a marcar un momento importante en la dramaturgia nacional. (Azparren 23)

Esta obra de Santana, junto con la del autor inglés John Galsworthy, La huelga, fueron las únicas piezas presentadas durante este año que pueden ubicarse como de protesta social. La huelga, fue suspendida a la semana de haberse estrenado porque la censura supuso que la obra podría tener resonancia en el problema político que atravesaba el país. El grupo encargado de representarla era el T.N.P. (Teatro Nacional Popular), integrado por gente de barrios humildes, trabajadores y artistas. La obra representaba la confrontación entre un líder empresarial y otro laboral²⁹.

²⁹ La obra La huelga fue representada en el teatro de La casa sindical de Caracas. Este edificio era el centro neurálgico del movimiento sindical de Venezuela.

Ese año, la censura también prohibió la exhibición del filme Los años duros de Julio César Mármol, por considerar que ridiculizaba la sociedad venezolana en el aspecto moral y político (Acosta C7). La película estaba ambientada en tiempos de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Otra obra cancelada por la censura fue La barba de Michael McClure, por tratarse de "un espectáculo inmoral" (Acosta C9).

La censura del Instituto Nacional de Espectáculos (INE) representó una actividad represora para los artistas. Esta censura venía determinada por los giros políticos de la época. El INE admitía la presencia de un teatro "relativamente revolucionario" que no se dirigiera directamente a los problemas políticos ni golpeará las motivaciones profundas del espectador.

Fuera de El sitio y La huelga, las obras que se presentaron a escala profesional tienen una inclinación a protestar por la hostilidad social en que "el hombre" se desenvuelve, o por las complicaciones intelectuales y emocionales con que se encuentra el hombre occidental, reduciendo los problemas sociales a un trasfondo metafísico o psicologista. Presentan obras que tratan de la incomprensión entre los humanos, de las formas de evasión de la realidad, de la manera en que las instituciones perjudican la libertad del ser humano y de las libertades y

represiones sexuales dentro de la sociedad. Entre las piezas representadas más populares están: El insólito funeral de la señora Mc Leavy de J. Orton, El difunto de René de Obadía, La colección y el amante de Harold Pinter, Las criadas de Jean Genet y Vidas privadas de Noel Coward. Un juicio crítico de entonces señala:

Ese teatro que confronta con su realidad al proletariado, que muestra soluciones y presenta vías de lucha, que todavía sostienen los teóricos y prácticos tardíos del realismo socialista, es totalmente ineficaz. (Monasterios A4)

Este juicio, en la base del teatro comercial, que refuerza una estética convencional evadiendo un contenido directamente político, era también el juicio que prevalecía en el teatro que el estado proponía producir en barrios populares a través del Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). Esta era la institución oficial encargada de administrar y proponer la política cultural del estado. Al público de los barrios populares no se le presentaba un teatro concientizador de su condición social ni de su responsabilidad política. Se le presentaban obras del mismo carácter que ofrecían los medios de comunicación de masa. Se representaban comedias de Alfonso Paso, La cigüeña dijo sí y ocasionalmente algunas piezas de Lope de Vega. Se

quería educar un público popular para comedias de divertimento fácil, "cómicas", sin ninguna otra pretensión.

El teatro de la Universidad Central de Venezuela permaneció sin actividades. La universidad había sido cerrada por el gobierno desde los primeros meses del año debido a constantes protestas estudiantiles³⁰. El Instituto Pedagógico de Caracas presentó El rey se muere de Ionesco, y el teatro de la Universidad Católica Andrés Bello presentó La fiesta de los moribundos de César Rengifo; la Universidad de Oriente (UDO) presentó Cuentan historias de Oswaldo Dragún, Brecht y Nazoa, y Asia y el lejano Oriente de Isaac Chocrón. En Valencia, el director Miguel Torrence presentó en el Festival de Provincias una adaptación "latinoamericana" de Ubu Rey de Alfred Jarry. Este año se crea Fundateatro, que según el crítico Rubén Monasterio era necesaria e importante para la estructuración del teatro venezolano, pues éste se independiza de la organización en conjunto con las demás artes, a la vez que se separan también las responsabilidades del teatro en el ámbito burocrático.

Durante el año de 1969 se observa un relativo vacío en el renglón de la actividad teatral con énfasis en el

³⁰ Ver el capítulo dos con relación al contexto histórico y social.

contenido político de izquierda. Sin embargo, se puede observar también que la mayoría de las representaciones teatrales no están ajenas a la problemática del hombre y la mujer en la sociedad capitalista.

3.2. Enero de 1970 a diciembre de 1970

Quizás la abundancia no sea tan específicamente peligrosa como el hecho de que en ella, en su pluralidad, escapa a la más sensata tentativa de abarcarla en alguna forma de conocimiento total. Dado que al igual de lo que ha ocurrido en la ciencia, las bellas artes se bifurcan y extienden por dominios cada vez más complejos cuyo acceso sólo es posible a mentes especializadas (Calzadilla 2).

En 1970 la producción teatral es mucho más abundante que en el año anterior. Dentro de esta producción general también el teatro con un compromiso ideológico se hizo mayor. Se presentaron obras que fueron vistas como políticas por algunos críticos. Para Rubén Monasterios, "los realizadores responden en gran medida a una visión formal del teatro" (Azparren 27). Así, durante 1970, el año en que se celebra en Venezuela el año de Brecht, según Monasterios, se presentan obras escritas por el homenajeado, sin que las exigencias ideológicas planteadas por el teatro

épico de Brecht fueran resueltas. Según este crítico, entre muchos de los creadores venezolanos existía un optimismo revolucionario, y un deseo de protesta ante las injusticias sociales; no existía, sin embargo, un teatro con claros objetivos teóricos dirigidos a una concientización racional y "científica". Aunque se presentaran obras escritas por Brecht, no significaba necesariamente que las mismas fueran espectáculos con características "brechtianas"; el dejar de lado el "método dialéctico" planteado por Brecht anulaba de cierta manera el contenido ideológico de la pieza.

Así tenemos El Proceso de Lúculo, una versión de la obra de Brecht realizada por Miguel Torrence para el III Festival de Teatro de Provincia realizado en Caracas. La representación de esta pieza tuvo una gran acogida en el medio artístico por el tratamiento que Torrence le confirió a Brecht. Al parecer, esta presentación pudo resolver el problema de la fusión entre forma y contenido.

Torrence resolvió esta obra de la única manera como puede ser válido plantear a Brecht entre nosotros: dándole al espectador una serie de referencias tangibles relacionadas con su experiencia inmediata; evidentemente su puesta en escena no es ortodoxa, pero en muchos aspectos es profundamente brechtiana. (Monasterios A4)

Conviene citar a continuación una entrevista realizada a Miguel Torrence en que se puede observar la relatividad del término "brechtiano":

Periodista.- ¿Se precisa un teatro político?

Torrence.- Más sociológico que político, pero sin dejar de comprometerse.

Periodista.- ¿Es el teatro de Brecht el que actualmente necesitamos?

Torrence.- No necesariamente, nosotros lo tomamos como un pretexto.

Periodista.- ¿Está hartos el público de tanto intelectualismo?

Torrence.- Sí. (Monasterios C7)

Esto deja por sentado que para este director Brecht es una excusa. Lo utiliza para lograr una ubicación teatral, y muestra que existe una diferencia entre teatro político y teatro comprometido. Este término de teatro comprometido se utiliza muy a menudo en entrevistas, y críticas, pero el sentido que se le confiere es relativo, sin definición precisa o distante a la idea de asumir una ideología y crear en función de una obligación contraída. Por lo tanto, se reconoce la ambigüedad del teatro político venezolano por una incisión nacida del escepticismo de muchos

creadores y críticos hacia la funcionabilidad revolucionaria del teatro volcada a la realidad social. Es decir, luego de los fracasos políticos de la izquierda, cunde dentro del medio artístico la duda, o pregunta, de la posibilidad de poder conseguir una trascendencia social capaz de transformar totalmente el sistema por medio del teatro. Para la época, hacer teatro político era considerado una ingenuidad; no lo era en cambio, hacer un "teatro comprometido" que pretendiera, no transformar la sociedad, sino, ayudar, por sumatoria, al pensamiento políticamente revolucionario.

Otra obra de Brecht que causó una gran resonancia crítica fue La Opera de tres Centavos, dirigida por Herman Lejter en el teatro de la Universidad Central de Venezuela. A pesar del éxito se le hacen el siguiente tipo de críticas a la puesta en escena:

Lejter no tejió todos los matices que configuran las relaciones ideológicas internas de las escenas y de los personajes, individualmente y entre sí, no existiendo, en consecuencia, ninguna tensión sintética política entre ellos sino solamente teatral. (Azparren 36)

Y en cuanto a los aspectos teatrales:

. . . muestran cierto desequilibrio derivado fundamentalmente del hecho de que tales elementos como significantes concretos interrelacionados no estuvieron claros y carecieron de trasfondo ideológico. (Azparren 37)

Es notorio que las obras de teatro representadas en la época, que tenían que ver de una manera directa con Brecht y con el teatro político, asumían dentro de sus objetivos, además de lograr expresar un mensaje implícito en el texto, el de significar o proponer cómo se asumían artísticamente las propuestas de Brecht. Es decir, existía una preocupación esteticista más que la búsqueda de hacer efectivas las propuestas de Brecht para no traicionar a la "dialéctica materialista", ni al proletariado que en última instancia era quien debía sacar provecho del teatro político. También es notorio lo excepcional que parecía ser que una obra lograra fusionar armónicamente la forma de la puesta en escena con el contenido; y cómo La Opera de tres Centavos fue valorada más por realización formal que por los elementos de simbólica ideología.

Otras obras de Brecht presentadas fueron La Excepción y la Regla y Madre Coraje y sus hijos, esta última fue una versión realizada por José Ignacio Cabrujas con el Teatro Nacional Popular.

Para Pronko (91), la formalidad escénica propuesta por Bertolt Brecht muy bien podría ser utilizada para crear un espectáculo no necesariamente político. El crítico Rubén Monasterios (C9) señala que en la pieza La Orgía, dirigida por Carlos Giménez para el Ateneo de Caracas, se quiso utilizar algunas de las propuestas de "distanciamiento" de Brecht pero no con un sentido "racional ni analítico", sino como un efecto formal del espectáculo para agredir al público dentro de la misma ficción. Monasterios menciona que, si bien la obra tiene un contenido políticamente "comprometido" como trasfondo, este contenido estuvo supeditado a las imágenes de luces, movimiento escénico y efectos especiales.

Dentro de la producción dramatúrgica representada estuvo El gran circo del Sur de Rodolfo Santana cuyo montaje no tuvo la acogida crítica de su obra anterior, El sitio (1968), pues según uno de sus críticos:

Los mensajes se pierden en un auténtico desbarajuste de palabras, de personajes inútiles accesorios y escasamente desarrollados. Naturalmente se entiende el cuestionamiento a la moral burguesa, pero este contenido central está planteado en términos bastante convencionales (Monasterios C8).

En el año 1970 se presentó el grupo de teatro "Metamorfosis" dirigido por Augusto Duarte. Este grupo se planteó un teatro de protesta social encaminado a una labor hacia las estructuras formales del espectáculo ofreciendo dramas socio-políticos influidos por las propuestas del Living Theater de New York. También se presentó la pieza Nuestro padre Drácula de Rodolfo Santana, obra escrita dos años antes.

Entre las obras publicadas ese año pero no representadas estuvieron Los fantasmas de Tulemón de Gilberto Pinto que ganó el premio de teatro Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas; Barbarroja de Rodolfo Santana, ganadora del premio Nacional de Teatro; y Tú lo que quieres es que me coma el tigre de José Gabriel Núñez.

Se crearon nuevos grupos de teatro: Saltimbanque dirigido por Nicolás Curiel y Gente de Teatro por Alfredo Berry y se produce el Primer Festival de Teatro de Provincia con poca asistencia de público (Azparren 27).

3.3. Enero de 1971 a diciembre de 1971

"Desgraciadamente ninguna de las afirmaciones del dramaturgo alemán han servido para una meditación profunda y sistemática sobre la función del arte teatral". Lo anterior es señalado por el crítico Leonardo Azparren (78)

a propósito del año 1971, el año de Brecht en Venezuela. También para otros críticos los montajes no trascendieron más allá de sí mismos, no produjeron alternativas al teatro político, más bien parecían una moda que sucumbía rápidamente.

El número de producciones es relativamente escaso en comparación con el año anterior. Los creadores teatrales se orientan a realizar un teatro más convencional, ajeno a experimentaciones. Este teatro trajo un mayor éxito de público. Para Rubén Monasterios:

Esta nueva orientación del más logrado teatro venezolano es inquietante, ella implica un planteamiento individualista, estilizante; es un teatro propuesto como estímulo a la burguesía sofisticada e inteligente; es un teatro que no transgrede; es en fin, un teatro entregado al establecimiento. (C5)

Durante el año 1971 se publicaron obras de autores venezolanos que luego tendrían relevancia continental: Profundo de José Ignacio Cabrujas, La revolución de Isaac Chocrón y La Buhardilla de Gilberto Pinto. En las tres obras el individuo enfrenta un problema ético de la existencia cotidiana a la vez que descubren la realidad social del país a través de personajes marginales que viven

y reflexionan sobre el ser humano dentro de un sistema capitalista. Aún dentro de la denuncia de una situación social crítica, no lo hacen con la intención de luchar por un ideal político. No están al servicio de una actitud política; están, más bien, al servicio de una actitud humanística.

Monasterios señala que dentro de la línea de teatro "comprometido", La prisión de Norman Brown, dirigida por Armando Gota, representó para él la obra de autor extranjero más importante estrenada en Venezuela durante ese año y una de las pocas que en su puesta en escena utilizaba planteamientos brechtianos.

Las piezas Venezuela está feliz y Venezuela tuya fueron dos obras dirigidas por Carlos Giménez con intenciones de protesta. Sin embargo, para uno de sus críticos sólo tienen "los elementos propios de la demagogia de esa protesta radical y violenta que no se justifica a sí misma, que es arbitraria y definitiva" (Monasterios A4).

El montaje de Un enemigo del pueblo de Ibsen, dirigida por Hugo Ulive, parece estar en el catálogo de "teatro de verdad verdad"; es decir, montado en función de que sea el texto y sus relaciones intrínsecas, el que exprese la crítica a determinado aspecto del sistema. El "Grupo Metamorfosis" presentó la obra Teatro de operaciones que

según una reseña: . . . "representó de una manera muy digna, el teatro comprometido; es la evidencia de la posible interrelación del arte dramático-circunstancias sociales y políticas de un pueblo en un momento histórico, además que es el único grupo venezolano con esta orientación" (Monasterios A4).

Este grupo no trabajaba con un texto dramático escrito de antemano. A partir de la recopilación de ideas, elaboraba puestas en escenas en un lenguaje de experimentación que venía a ser . . . "el resumen de decenas de grupos experimentales, la resultante decantada de todos los ensayos de teatro de investigación que se realizaron durante la década de los sesenta en nuestro país" (Monasterios A4).

Sin embargo, como se deduce de las descripciones y narraciones sobre el espectáculo, el contenido que se expresaba en sus montajes era ciertamente convencional: la misma generalidad del hombre enfrentado al medio y las consecuencias aberrantes de este enfrentamiento.

En 1971 existe una actividad de promoción del teatro de tipo popular coordinada por el director español Miguel Suárez Radillo que producía beneficios a las zonas marginales de la población donde se sembraba la motivación hacia el teatro. Esta actividad, llamada "Teatro en los

barrios", estaba subvencionada por el Estado. Aunque las obras no eran comedias de mero entretenimiento evasivo, tampoco eran obras con una motivación de crear conciencia social y política; sin embargo, involucraban a las clases humildes con los medios de expresión teatral. Los espectáculos eran dirigidos por un artista profesional en función de maestro; los actores y técnicos eran los mismos habitantes de los barrios populares.

En general, el teatro comercial de comedias de situaciones tiene mucho más producciones que cualquier otro tipo de teatro. Esto creó un desbalance entre un excesivo teatro de entretenimiento, sin pretensiones más allá del éxito monetario, y un escaso número de producciones de obras con búsquedas "artísticas".

3.4. Enero de 1972 a diciembre de 1972

Rodolfo Santana fue el dramaturgo más representado dentro de los autores nacionales³¹. Su obra Los criminales,

³¹ Para algunos críticos este fue un año en el cual la temática tácita, dentro de las obras con un compromiso social, tenía que mucho que ver con la ética del individuo frente a los problemas sociales y la ética de los partidos políticos dentro de los conflictos sociales. En este ámbito se desarrolla la tendencia de denuncia social. Los artistas representaban los problemas de los latinoamericanos como una deformación del colonialismo cultural. Se creía, según Humberto Orsini, que la "alineación y el imperialismo pueden ser abolidos con una posición idealista y desinteresada materialmente" (C7).

dirigida por Herman Lejter para el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela, representa para el mismo autor un "teatro de la violencia" (Monasterios), por su franco, directo y brutal planteamiento, y por la introducción del erotismo ofensivo junto a rituales satánicos de definición patológica. Se representan dos obras más de Rodolfo Santana: La farra y La tarántula. Con este último texto gana el premio internacional de dramaturgia "León Felipe". Ambas piezas, dentro de una ficción política, abordan la temática de una sociedad carente de ética que lleva a sus personajes a contradicciones extremas.

El grupo de teatro El triángulo produjo tres obras consideradas de protesta social por la crítica. Estas obras fueron El hombre de la rata y Pacífico 45, dirigidas por su autor Gilberto Pinto, y Las monjas de Manet, dirigida por Márquez Páez y Gilberto Pinto. Esta última se introducía dentro de un contexto absurdista para expresar la coyuntura social de un personaje enfrentado a su medio; los personajes de las monjas eran actuados por dos actores en vez de actrices. Esto produjo en el espectador "un tono

distorsionado, de cruel humor; de permanente sarcasmo, que emana de la escena" (Rodas A4)³².

Durante el año 1972 se inició de manera informal la campaña electoral para las elecciones presidenciales a llevarse a cabo en diciembre de 1973. Curiosamente se estrena una obra titulada Servicio de operaciones escrita por Julio Bermúdez. La obra tenía como objetivo explícito criticar al gobierno de turno y apoyar la candidatura José Vicente Rangel, candidato del partido Movimiento al Socialismo (MAS)³³.

3.5. Enero de 1973 a diciembre de 1973

Este es el año del Primer Festival Internacional de Teatro de Caracas, cuya influencia en el teatro venezolano iba a ser de gran relevancia en la expresión artística tanto en el ámbito de la escenificación como en el de dramaturgia. Los grupos que se presentan durante el festival trajeron, en general, propuestas de ruptura de las

³² Era ya popular (en el medio teatral) el montaje del grupo de teatro "The Living Theatre" de Nueva York donde dos actores, y no actrices, interpretaban los personajes femeninos de Las criadas de Jean Genet.

³³ Dos obras más, con cierto contenido político, pero de autores extranjeros fueron: Cementerio de automóviles de Arrabal, dirigida por Armando Gota; y Juan Palmieri de Antonio Larraeta, dirigida por Herman Lejter.

formas tradicionales de la relación entre actor, director, dramaturgo y público a favor de nuevas formas como lo fue el concepto de "creación colectiva". Algunas de estas obras de creación colectiva como Contratando por el grupo "Libre Teatro Libre" de Argentina, De lo que se avergüenzan las víboras del Grupo Tiempovillo del Paraguay y Castañuela setenta del grupo Tábano de España, tuvieron amplio reconocimiento y recogieron seguidores entre los artistas locales. Las numerosas y variadas obras del festival, junto a las conferencias desarrolladas durante el evento, renovaron la preocupación por las propuestas de un teatro político. Durante los coloquios se plantean las preocupaciones acerca de la posible actitud del director frente a la estructura dramática de manera que su producción se inserte activamente en la realidad sociocultural de la cual forma parte y a la cual se enfrenta. Se discute en qué consiste el acto creador o la libertad del actor dentro de la instancia teatral y social (Sambrano C9)³⁴.

³⁴ Entre los asistentes al Primer Festival Internacional de Teatro de Caracas llegaron reconocidas figuras artísticas muy relacionadas a las propuestas del teatro político. Entre otros estuvieron como ponentes o directores: Enrique Buenaventura de Colombia, Augusto Boal de Brasil y Salvador Tavora de España.

Inmediatamente después del Festival Internacional se organiza "La confrontación de teatros universitarios y de institutos de educación superior". La mayoría de las piezas presentadas en esta muestra estudiantil tenían un contenido político acentuando los postulados cuyo principal tema es la lucha de clases sociales³⁵. El optimismo que en el ámbito artístico generaron estas actividades se vio nublado por el asesinato del presidente de Chile Salvador Allende. A partir de este suceso muchos creadores comprendieron que el idealismo revolucionario estaba lejos de poder enfrentar fuerzas de intereses comerciales concretas y poderosas.

El inicio del primer concurso de obras de teatro en un acto por parte del Nuevo Grupo estimuló la creación dramática³⁶. Resistencia, de Edilio Peña, fue la obra galardonada en este certamen. En esta pieza el autor ejemplifica en la situación de sus personajes las

³⁵ Para la prensa, este festival universitario suministró una especie de patrón o modelo a seguir para expresar contenidos de preocupación social dentro del teatro. Las reseñas de prensa resaltaron tres montajes en particular. La obra Alma Mater, creación colectiva, calificada como experimento teatral, realizada por el Teatro de operaciones de la Escuela de Ingeniería de la Universidad Central de Venezuela. Luego resaltaban Torquemada de Augusto Boal, dirigida por Herman Lejter; y por último La farra de Rodolfo Santana montada por el grupo Bahareque.

³⁶ La pieza ¿Quién aguanta el carácter de Elizabeth Taylor? De Gilberto Agüero recibió un segundo lugar en este concurso.

implicaciones sociológicas del fracaso dentro de un contexto latinoamericano.

Durante este año se incrementó la actividad del teatro comercial con la inauguración de dos nuevas salas de teatro³⁷. Paralelamente a la apertura de estas dos salas también hubo un incremento de público. El Ateneo de Caracas obtiene gran éxito de público al presentar la obra Venezuela herótica³⁸ de Pedro León Zapata. El teatro de este año pareció seguir la ley económica básica: a una mayor demanda se establece una mayor producción; el público tuvo mucho más opciones de selección que el año anterior.

3.6. Enero de 1974 a diciembre de 1974

Sólo un libro de obras de teatro es publicado este año: 8 piezas breves de Rodolfo Santana³⁹, editado en Valencia

³⁷ Estas salas son: El teatro Chacaito y Las Palmas aún en funcionamiento hoy.

³⁸ Pedro León Zapata no era dramaturgo sino caricaturista del diario El Nacional, que aún hoy es el periódico más difundido del país. El título de la obra, Venezuela Herótica, con su extraña "ache" al comienzo del adjetivo, quizás merezca una mínima aclaratoria. Para el público venezolano había una obvia referencia a uno de los libros que todavía forma parte del canon de la literatura nacional: Venezuela Heroica, una novela histórica romántica sobre la guerra de independencia de Venezuela escrita por Miguel Blanco y publicada en 1875. Con frecuencia este libro es usado, y promovido por el estado, como libro de texto en diversas instituciones educativas de Venezuela.

por la Universidad de Carabobo. Parece que la producción teatral del país estuvo dirigida, en general, en función del II Festival Internacional de Teatro y de La Primera Temporada de Teatro Nacional.

La representación venezolana en el II Festival Internacional de Teatro estuvo integrada por diecisiete agrupaciones; de éstas doce trabajaban en Caracas y el resto eran representantes de los teatro universitarios del interior del país. Diez de las obras fueron de autores nacionales. César Rengifo fue el autor de preferencia⁴⁰. Sólo una obra de creación de colectiva se presenta: Búfalo Bill en Credulilandia y, sólo un trabajo experimental: Así es la cosa de Luis Brito García. Se presentaron dos obras escritas y dirigidas por Levy Roussell: Atlántida y Caracas urgente. El Ateneo de Caracas ofrece tres piezas: dos versiones para teatro de las novelas Fiebre de Miguel Otero Silva y Lanzas Coloradas de Arturo Uslar Pietri⁴¹, y

³⁹ Aparte de este libro de Santana, José Ignacio Cabrujas versionó y montó la obra El testamento del perro de Fernando Arrabal. Alvaró de Rossón monto su propia versión de El pelícano de Chejov.

⁴⁰ Tres obras de Cesar Rengifo fueron montadas: Las torres y el viento, Volcanes sobre Mapocho y Antígona 74.

⁴¹ Para este momento las novelas Fiebre de Miguel Otero Silva y Lanzas coloradas de Arturo Uslar Pietri eran consideradas, después de Doña Barbara de Rómulo Gallegos, las novelas más difundidas dentro del canon venezolano.

Basket War de Gerard Hullier. El grupo Péndulo, dirigido por Rodrigo Rasr, presenta To be or not to be. Este espectáculo, sin autoría determinada, ofrece una crítica al funcionamiento político del país. El grupo de la universidad del Zulia⁴² vuelve a montar El gran circo del Sur de Santana y el Nuevo Grupo estrena Resistencia de Edilio Peña. Por los temas de las obras presentadas en este festival se podría observar que la preocupación del teatro venezolano por la idea de un teatro como factor de transformación política y social, es relativamente poca en comparación con el deseo de liberar de dogmas la forma teatral tradicional.

En noviembre se presenta la Primera Temporada de Teatro Nacional de Venezuela. Para algunos críticos las siete agrupaciones que muestran sus trabajos representan las distintas vertientes formales y teóricas que conforman el teatro venezolano de ese momento. Para Azparren Jiménez se dan en un sólo bloque de muestra el "teatro de arte" con su hegemonía o énfasis hacia el director o el dramaturgo, el teatro de compromiso político-marxista, el universitario,

⁴² Después del área metropolitana de Caracas, el Zulia es el estado más poblado del país.

el profesional y el de entretenimiento con objetivos comerciales (C11)⁴³.

En el ámbito de la burocracia estatal, desaparece el Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), organismo encargado de la gerencia cultural y artística del país, y se crea en su lugar el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

La politización en el teatro tiende a disminuir su presencia tanto en la dramaturgia como en las piezas extranjeras elegidas para ser montadas. Parece que el compromiso de los artistas es más con relación a la calidad formal de la realización, tanto a nivel dramático como del espectáculo mismo, que con relación a un contenido político.

3.7. Enero de 1975 a diciembre de 1975

El segundo quinquenio de la década de los setenta podría ser considerado como el período de los encuentros

⁴³ En el resumen anual de la actividad teatral Leonardo Azparren Jiménez ofrece el siguiente esbozo: "Esta temporada de teatro deja traducir una cierta uniformidad en la realización de los espectáculos, en la escogencia de los textos y en los criterios estéticos predominantes. No se puede hablar de una diferenciación tajante entre el "teatro comprometido" del grupo El triángulo y el teatro realizado por El teatro de cámara de Caracas con la obra El pez que fuma de Román Chalbaud, porque aunque existe la diferencia natural que marca un artista y otro, la verdadera diferenciación la encontramos más en la teoría que en la práctica teatral" (C11).

teatrales, festivales internacionales y nacionales, simposios, conferencias y congresos. El periodista Nabor Sambrado resume el año del teatro con el siguiente comentario:

En primer lugar diremos que el teatro en Venezuela - mejor dicho, en Caracas- durante este año, su rasgo principal fue el de la dispersión, y la falta de unidad entre sus miembros, y la falta a su vez de una repuesta ante la proliferación de salas de teatro digestivo. (Sambrano PL 4)

Este comentario sorprende en tanto su semejanza con el de años anteriores. Pareciera que no hubiese habido variación alguna y mucho menos cambios sustanciales en el quehacer teatral venezolano y se pudiera entonces repetir el mismo comentario todos los años. Nabor Sambrano resalta sólo dos aspectos como fenómenos deficientes del teatro en Venezuela; sin embargo, ¿serían estos los únicos o acaso los más importantes? Quizás no.

Por una parte, el trabajador teatral tiene que desempeñar diversas labores distintas a las teatrales pues la actividad artística no le permite lograr recursos económicos básicos. La producción teatral es escasa. Las obras estrenadas este año son nueve. De éstas, sólo tres piezas podrían tener cierta significación en el contexto

del teatro político, extendiendo el concepto a la simple denuncia y disconformidad con la administración pública o el gobierno de turno.

Tú lo que quieres es que me coma el tigre, de José Gabriel Núñez, bajo la dirección de Antonio Constante, es la primera de las tres obras mencionadas arriba que “plantea la imposibilidad de escoger lo que se quiere ser en la vida, debido a que los mecanismos del sistema lo impiden y el individuo se va cegando siempre más por el espejismo que el medio le crea: el consumo” (Constante C7). La segunda obra, J.C. Mártir, de Larry Herrera, bajo la dirección de Julio Riera, es catalogada como política en una reseña periodística anónima (Teatro en Caracas C6). Por último, la obra Qué fastidio, escrita y dirigida por Eduardo Mancera, ahonda en el debate público que provocó el proceso de la nacionalización del petróleo con:

. . . grandes banderas rojas, rojas boinas y sobrias chaqueta de caqui que nos transmitieron efectivamente un cierto clima de revolución. Nos hace ver lo ideal de un cambio revolucionario, sin estimar su verdadera posibilidad y necesidad real. Es tan sólo un anhelo de juventud. (Azparren A4)

De los otros cinco autores, tres estrenan comedias musicales: Levy Roussell presenta La Atlántida, Miguel

Otero Silva una versión de Romeo y Julieta de Shakespeare y Guillermo Dávila debuta con Pascal. Con la obra Vida con Mama, Elisa Lerner gana el premio de dramaturgia Juana Sujo, otorgado por el hoy desaparecido Nuevo Grupo. Por último, Alvaro de Rossón estrena, con poco éxito de público y crítica, la obra de Edilio Peña El círculo (Azparren A4).

El panorama teatral nacional del año 1975 se nutre en un porcentaje alto de reestrenos. Rodolfo Santana, José Gabriel Núñez, Isaac Chocrón, y César Rengifo ven, de nuevo, montajes de sus obras. Grupos y obras extranjeros son los que consolidan una actividad teatral durante esta temporada. Para este año la prensa resalta dos hechos con relación al teatro. El primero es la creación e inauguración del Primer Festival de Teatro Popular que se llevó a cabo desde el 21 de febrero hasta el 23 de marzo, en el teatro Cristo Rey del barrio 23 de enero. Este festival conlleva a la creación de la Federación Venezolana de Teatro Popular que serviría para organizar y difundir un festival anual de teatro de barrios populares. El otro hecho que se resalta es la celebración del Segundo Festival de Teatro Joven, auspiciado por la Dirección de Prevención del Delito del Ministerio de Justicia.

3.8. Enero de 1976 a diciembre de 1976

Para este año la prensa resalta cuatro festivales teatrales. El primero de ellos es el Tercer Festival Internacional de Teatro de Caracas celebrado entre el 20 de abril y el 2 de mayo. El segundo es el primer Festival de Teatro de Oriente, celebrado entre el 1 y el 15 de agosto. El tercero es el segundo Festival de Teatro Popular, durante el mes de agosto, y el último es el Octavo Festival de Teatro Juvenil auspiciado por el Consejo Venezolano del Niño.

Estos cuatro festivales colmaron la cartelera teatral durante los primeros ocho meses del año. Sólo tres creadores estrenan obras de protesta social de contenido político. Ellas son: Latinoamérica de José Gabriel Núñez, Mientras se espera la muerte de Edgar Mejías y La guerrita de Rosendo de Gilberto Pinto. De estas obras, La Guerrita de Rosendo integrará el grupo de obras a ser analizadas en el presente trabajo. Las otras dos obras comparten la característica de plantear un mismo tema: la amenaza del fascismo en América Latina. Ambas poseen también una común estructura de "collage dramático" entre creaciones propias y ajenas.

Siete directores más estrenaron piezas con características de "collage teatral"⁴⁴. Estos son espectáculos elaborados por el director del grupo que los propone mezclando textos de distinta índole o géneros literarios. Está en discusión denominar a estos espectáculos como de "creación colectiva" pues no obedecen o siguen los criterios propuestos por la práctica de la creación colectiva. Como es de esperarse los textos de estos espectáculos no aparecen publicados por separado ni incluidos en antologías. Los textos de estos montajes obedecen a la clasificación que en inglés se le da al espectáculo llamado "review", basado en múltiples textos y sin unidad argumental. Estos siete espectáculos basados en múltiples textos, sin autor único, son los siguientes: De Sófocles a Chalbaud, Adiós pues Caracas, Malabí, Maticú, Lambí, El señor y los pobres, Absurdo, Búfalo Bill en Credulilandia y La juambimbada⁴⁵.

⁴⁴ En los espectáculos basados en lo que denomino "collage teatral" predomina una estructura dividida en planos separados de acción sin conexión directa de uno con otro. No tienen personajes definidos alrededor de los cuales gire una intriga o las peripecias de una acción específica. Estos espectáculos tienen una intención didáctica y política además de la recreativa.

⁴⁵ De Sófocles a Chalbaud dirigida por José Simón Escalona, Adiós pues Caracas dirigida por Daniel Farías, Malabí, Maticú Lambí dirigida por Pedro Soto, El señor y los pobres

Habría que resaltar el estreno de dos obras que más tarde pasaron a ser creaciones referenciales dentro de la historia del teatro de Venezuela. La primera es Acto cultural de José Ignacio Cabrujas, y El juego de Mariela Romero. Ambas piezas merecieron premios nacionales y reconocimientos de la crítica.

Otras tres piezas estrenadas este año son El tirano Aguirre o la conquista de la libertad de Luis Brito García, Querido yo de Levy Roussel y Soldados del autor colombiano Carlos José Reyes. Las piezas de Brito y la de Roussel no abordan el problema de protesta social de contenido político. Soldados posee contenidos políticos claros de protesta social marxista; su autor es colombiano y su temática se refiere a un acontecimiento específico de la historia de Colombia⁴⁶.

El resto de la cartelera teatral del año la componen los reestrenos de Tiránicus de Rodolfo Santana, Chúo Gil de

dirigida por Juan Carlos del Petre, Absurdo dirigida por Pedro Martan para el Centro de Teatro de la Universidad Simón Bolívar, La juambimbada, mezcla de texto de Andrés Eloy Blanco, dirigida por Carlos Giménez para el grupo Rajatabla y Búfalo Bill en Credulilandia espectáculo del Teatro de Operaciones de la facultad de Ingeniería de la Universidad Central de Venezuela, sin crédito para la dirección.

⁴⁶ Soldados de Carlos José Reyes trata de una huelga bananera acaecida en Colombia y célebre por una masacre narrada por Gabriel García Márquez en Cien años de soledad.

Arturo Uslar Pietri y una versión de una obra de Brecht Un hombre es un hombre, adaptada por José Ignacio Cabrujas.

3.9. Enero de 1977 a diciembre de 1977.

Este año la prensa resalta la creación de Aveprote, (Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro), bajo la presidencia del dramaturgo y novelista Isaac Chocrón, el 12 de febrero de 1977. Aveprote fue una asociación sin fines de lucro, destinada a cohesionar, unir, promover y proteger al trabajador teatral en cualquiera de sus actividades profesionales. Se producen cuatro muestras de teatro, tres nacionales y una internacional. Los tres festivales nacionales son los siguientes: el Festival del Teatro Popular en su tercera edición⁴⁷; el segundo Festival de Teatro Oriental⁴⁸ y la segunda Temporada de Teatro Penitenciario⁴⁹ celebrado en Valencia, Estado Carabobo. En Caracas se celebra el primer festival internacional de la actriz⁵⁰.

⁴⁷ Este festival se lleva a cabo entre el 15 de agosto y el 7 de septiembre.

⁴⁸ El Festival de Teatro de Oriente se celebra entre 7 y el 15 de agosto.

⁴⁹ Este festival se lleva cabo entre el 21 y el 27 de febrero.

Sólo dos dramaturgos ven estrenadas sus obras este año. Román Chaulbaud estrena Ratón de ferretería; y Rodolfo Santana estrena Los ancianos. La obra de Chalbaud, de acuerdo a las reseñas periodísticas, era de contenido altamente autobiográfico y anecdótico. La pieza de Santana intenta plasmar las frustraciones y derrotas de una sociedad, a través de las intimidades de unos ancianos.

La actividad teatral de este año⁵¹ la completan la versión para teatro de Señor presidente, basada en la obra homónima de Miguel Ángel Asturias, algunos reestrenos y tres "creaciones colectivas": dos en el ámbito universitario y una independiente: ¿Y Tú? de la Universidad Metropolitana, ¿Qué hacemos con la vieja? de la Universidad Simón Bolívar y Sueños y recuerdos del "Taller Experimental de Teatro a Dios dedico este arroz".

3.10. Enero de 1978 a diciembre de 1978

⁵⁰ El Festival de la Actriz consistió en presentar monólogos actuados por actrices de distintos países del continente hispanoamericano.

⁵¹ Dos autoras ven estrenadas sus piezas. De Elizabeth Schon montan La aldea, dirigida por Ligia Tapia y de Lucila Palacios montan Niebla, dirigida por Orlando Cárdenas. Estas piezas son de carácter intimista y poético, sin conexiones con aspectos políticos.

Al llegar el tiempo de balance nos enfrentamos a un año teatral complejo, multidimensional y rico en posibilidades de análisis. Tengo la impresión, no obstante, de que ha sido una experiencia más bien deslumbrante que profunda, y en tal aspecto seguiría la pauta de la que ha sido la experiencia total del país en los últimos años. (Monasterios C5)

Esta es la opinión del crítico teatral Rubén Monasterios en una reflexión sobre toda la actividad del año 1978. Dentro del teatro con intenciones políticas, en particular, el crítico Leonardo Azparren nos dice lo siguiente:

Neurálgico por lo maniqueo es el asunto político, por cuanto todavía se persiste en rasgar las vestiduras frente a las afrentas del sistema, haciendo recordar las palabras de Meyerhold en 1933: 'la preocupación por el qué, lleva consigo la preocupación por el cómo. La ideología se afirma en una obra de arte sólo cuando está acompañada de un elevado nivel tecnológico. (A4)

Este año llama la atención por la abundancia de reflexiones, balances y resúmenes que aparecen en la prensa de diciembre. Los reseñadores, al finalizar el año, ostentan posiciones encontradas en sus respectivos balances;

sin embargo, estos críticos forman parte, y quizá, son reflejo de la escena teatral venezolana⁵².

La prensa registra catorce estrenos nacionales en doce meses, promediando un estreno por mes. Además, de ello, hubo cuatro festivales con gran variedad de presentaciones. Durante 1978 se celebró en Caracas, durante el mes de julio, la Cuarta Sesión Mundial de Teatro que para ese entonces estaba considerado el evento internacional más importante del planeta con relación al teatro. La prensa venezolana e internacional cubrió el evento con amplitud. Durante un mes, la ciudad pudo organizar congresos, paneles de discusión y conferencias para reflexionar sobre la actividad teatral en Venezuela y en el mundo representado en las agrupaciones asistentes al festival⁵³.

Otros tres festivales se dan durante el año. El Festival de la Región Central, en febrero, el de Teatro Popular en septiembre y la Primera Muestra Nacional de la Asamblea Venezolana de Teatros Independientes en noviembre. Durante este año se estrenan dos de las obras de teatro

⁵² Los reseñistas de teatro Rubén Monasterios y Leonardo Azparren tienen a veces posiciones encontradas.

⁵³ Durante la Cuarta Sesión Mundial del Teatro de las Naciones se llevaron a cabo las siguientes conferencias: La creación colectiva, Brecht en América Latina, El espacio escénico, La dirección teatral y por último Escenografía.

analizadas en este trabajo desde el marco de referencia del teatro político a partir de Piscator, Meyerhold y Brecht. Estas piezas son: La empresa perdona un momento de locura de Rodolfo Santana y La trampa de los demonios de César Rengifo.

Hubo once estrenos nacionales, divididos, para el crítico Rubén Monasterios, en dos grupos: uno de introspección psicoanalítica y el otro de protesta generalizada. Sin embargo, nos dice Monasterios que:

Todas sin excepción, sugieren muy claramente que el conflicto interpersonal es el resultado de las presiones de contexto histórico, hay pues, una diáfana y valiosa intención crítica a circunstancias, políticas y culturales. (Monasterios A4)⁵⁴

⁵⁴ Me parece oportuno transcribir otra parte de la reflexión que aporta Rubén Monasterios refiriéndose a la actividad teatral del año 1978: "Lo mejor en este conjunto de rasgos, lo que debería rescatarse y conservarse como orientación central en cualquier desarrollo futuro, es la intención contestataria, el ácido sentido de la crítica social y política; pero en mi opinión, podría ser más valiosa si la refieren a las circunstancias del contexto histórico inmediato, en vez de aludir a situaciones críticas generalizantes, y por lo tanto, ambiguas. En ningún caso debemos perder de vista que en el contexto de un sistema sociopolítico relativamente permisivo, como el vivido en este país en el último quinquenio, el mecanismo defensivo básico es la asimilación (en nuestro caso específico: asimilación por indiferencia ante la posición transgresora) el cual le resta poder trasgresor a la generalidad de las conductas contestatarias que se originan en su seno; de

A través de esta síntesis de diez años podemos observar cómo se modifica la actividad teatral de Venezuela en general. Durante este proceso de modificación también podemos notar cómo se afecta y cambia el teatro político de protesta social. Los profesionales y aficionados del teatro incorporan temas distintos de la problemática política. El público, quizás, también ha cambiado y desea ver otro tipo de teatro. El cambio es paulatino y sutil. En los próximos capítulos exploraremos las teorías en las que se funda el teatro político y el proceso de cambio del teatro de protesta social de Venezuela a través de tres dramaturgos fundamentales para esta década: César Rengifo, Gilberto Pinto y Rodolfo Santana.

esta manera, el artista que se exprese a través de variaciones a partir de módulos establecidos, se convierte en un cómplice, se limita a jugar el juego, y para mantener el status de rebelde -intrínseco a la experimentación en el sentido total del sentido total del término- tiene que estar, permanentemente, reinventado su lenguaje, forzando la barra".

4. Marco teórico

4.1. La protesta, la insatisfacción y la fuerza política.

Tu agua no me satisface,
dijo el genio sediento. Y,
sin embargo, es el pozo más fresco
de todo el Diar-Bekir. (Pellico 32)

Para Norman Cantor (1930) uno de los aspectos que caracterizan y definen al siglo XX es la aparición de la protesta que surge como consecuencia de las promesas no cumplidas por el "liberalismo" del siglo anterior. A partir de este descontento de los grupos intelectuales, de los artistas, de los políticos y otros grupos, aparece, según Cantor, "affinities with anarchistic joy in destruction of order" (xiv). Esto se basaría en un concepto de naturaleza humana que valora las manifestaciones de rabia, esperanza y odio, de acuerdo a una visión racionalista venida del siglo XIX con Karl Marx, Nietzsche y Freud. Estas ideas contribuyeron, según este investigador, a socavar, y a cuestionar las bases del sistema social anterior y en el que vivían.

Norman Cantor explora la tesis marxista que asevera que "the institutions and morals of a given society are the products of environmental conditions and reflect the interests of the ruling class" (xiv). De aquí concluye que las instituciones oficiales de gobierno constituyen un

sistema entre muchos; no son ontológicamente superiores o de mayor valor ético que las demás. Con esto, los contestatarios radicales, personas en total desacuerdo con el aspecto tradicional de las estructuras basadas en opresores y oprimidos, en gobernantes y gobernados, arremeten contra el orden social que ya no puede defenderse alegando una santidad, una moralidad o unas tradiciones inviolables, sino en función de clases sociales y grupos con intereses determinados. Así, las confrontaciones del siglo XX tienen sus precedentes en la agitación sindical de los últimos años del siglo XIX. Pero las primeras se hicieron cada vez más refinadas al ponerse al frente de la disensión los intelectuales y miembros de la "burguesía" que se habían planteado la concientización de la clase proletaria. Esta clase proletaria sería la agrupación social que, dentro de los postulados marxistas, tendría mayores posibilidades de producir cambios radicales en el sistema social.

Para Norman Cantor existen dos tipos de protesta. El primero es el de los intelectuales o "educated people". Esta protesta no tendría un objetivo preciso; en especial la disensión de las nuevas generaciones que poseen un espíritu de crítica surgido de la inevitable hostilidad generacional. Y aún cuando esta disconformidad se llevó a

cabo sin llegar a una confrontación directa con las élites en el poder, sí las debilitó al dificultar su comunicación con las clases desposeídas, y al sensibilizar a los trabajadores a favor de ideas radicales. Este tipo de protesta es generalmente denominada como "protest of general dissent among intellectuals and the well-educated, particularly in the rising generation" (xii). El segundo tipo de protesta es la que se caracteriza por la confrontación organizada contra la élite o contra algún sector de ella. "Through parades, strikes, sit-ins, vociferous denunciations, elaborate agitation, and often isolated acts of violence these protest movements have challenge the power elite to repression"... (Cantor XIII).

Ambos tipos de protesta son actos que estarían basados en el derecho de cada individuo a ser libre, y en el deseo de llamar la atención sobre determinadas injusticias. Pero el segundo tipo de protesta tendría un carácter definido más por una participación política ideológica determinada que por un pensamiento humanístico ajeno a influencias partidistas como sería el primer tipo de protesta. Habría que diferenciar entonces la idea de protesta, que se define como un ataque que se lleva a cabo de manera organizada recurriendo, incluso, a la violencia armada para buscar un cambio radical de la sociedad (como podría ser la

Revolución Cubana de 1959), de la idea de protesta donde distintos grupos políticos o partidos se disputan el poder político y social.

Por lo tanto, en este capítulo se explorará la protesta como un medio para alcanzar una "revolución" y la manera cómo ésta se involucra al arte teatral con el objetivo de lograr una posible transformación social. Se examinará de qué manera el teatro se imprime de una característica funcional práctica y cómo se involucra, dentro del medio social, con un carácter contestatario. Se da por sentado que la protesta es un medio común y efectivo, por lo general, de forjar cambios, y que frecuentemente está orientada por la "izquierda política". A partir de esta idea exploraré el uso de los movimientos contestatarios en el teatro. Analizaré la estructura formal de sus obras, quiénes protestan y cuáles son sus objetivos. Nos referiremos especialmente a los movimientos dentro del teatro que hayan abogado de una manera directa y organizada por la "liberación" de la clase trabajadora y de los pobres dentro de un sistema económico no marxista. Se estudiará una protesta teatral que, con alguna excepción, nunca fue propuesta o dirigida por trabajadores.

4.2 Teatro, rebeldía y protesta social.

Para adentrarnos en el teatro de protesta social, primero se debe considerar que ese teatro pertenece al movimiento de protesta generalizado del siglo XX. El teatro de protesta parte de una posición de rebeldía; pero ésta no pasa de la presentación de un problema; tampoco se analizan sus causas ni las posibles soluciones a ese problema. El teatro solamente presenta una posición de disconformidad, de rebeldía ante un problema que se generaliza o se amplifica hasta darle un cariz abstracto o ambiguo. Este tipo de teatro se puede subdividir en dos vertientes: 1) una forma teatral que protesta basándose en un ideal de libertad, con el cual justificará cualquier exceso y cualquier irracionalidad en tanto sea una agresión al sistema;⁵⁵ y 2) una propuesta teatral más racionalista, con claros objetivos sociales a lograr. Esta última vertiente estará sistematizada en función de una revolución protagonizada por la clase obrera, un "teatro político".

Para involucrar al teatro dentro de la protesta hay que partir del reconocimiento de que en el siglo XIX dos

⁵⁵ Como ejemplo de un tipo de teatro que ofrece una protesta general o un malestar social sin un objetivo concreto tiende a citarse las obras del "teatro del absurdo". El rumano Eugene Ionesco fue el primer exponente de este tipo de pieza dramática.

fuerzas produjeron cambios definitivos por su sola existencia. La fuerza de la literatura y la fuerza del proletariado, que "al cruzarse ambas nace en el arte una nueva idea: el naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la *Volkseuhne* (Teatro del Pueblo)" (Piscator 29). De todas estas maneras de protesta en relación con los estilos dentro del teatro, interesa particularmente aquel que sirve de instrumento a "movimientos revolucionarios", cuyo aspecto artístico o estrictamente teatral está subordinado a los fines políticos. Me interesa el teatro político como un signo de protesta y de confrontación consciente⁵⁶.

4.3. Dos modalidades de teatro de protesta.

"Todo teatro es político" es una máxima aceptada con frecuencia con el mismo carácter axiomático de "todo es cultura" o "el hombre es un ser social". Esta expresión, sin embargo, no hubiese pasado de ser un rebuscamiento dentro de los conceptos estéticos si no se planteara una división entre la obra ajena al medio y la obra inscrita

⁵⁶ Este tipo de teatro de protesta al que se ha denominado teatro político tuvo defensores célebres en Europa: Roland Barthes (1915-1980), Theodore Adorno (1903-1969), Juan Hormigón (1931) y otros críticos. También tuvo detractores tales como Leonard Pronko (1924) quien daba por superados, para mediados del siglo XX, los fundamentos que sustentaban los objetivos del teatro político.

dentro de un contexto social. Un análisis que relacione los elementos formales de la obra con el artista, su condición social y el público que converge en la representación, proyectará directa o indirectamente un contenido social dentro de la obra. Según Meyerhold, bastaría saber a qué ideología pertenece el artista, cuáles son sus móviles al producir la obra, cuál es el resultado aparente dentro del público, para saber por qué y para qué se hace la obra de arte (191). Dentro del teatro contemporáneo se podría hablar de dos tipos de teatro comprometido políticamente (análogos a las formas de protesta mencionadas arriba). El primero despierta en nosotros "la conciencia de nuestra responsabilidad no solo frente a nosotros mismos sino frente a la humanidad entera, incluidos burgueses y proletarios" (Meyerhold 20). El segundo nos lanza a una acción política particular o al menos empuja al público a que conozca ciertas acciones políticas, y así nos ofrece sus ideas dentro de un teatro u obra "demasiado partidario" (Meyerhold 150). Ambos critican la situación general, es decir, se orientan a la toma de conciencia del estado de cosas, pero el primero no impone al público un espectáculo de significación única. Se lo ofrece para que lo comprenda, y si se quiere, para que lo critique. El segundo no sólo se elabora a partir de la función del teatro como ente social;

también utiliza el materialismo científico para elaborar sus propuestas (Brecht 20).

La función del primero consiste únicamente en enterar a las personas que van al teatro de todo lo que en ellos duerme oscura y confusamente; en este tipo de teatro se demanda materia prima, nuevos contenidos; la mercancía que, como dice Brecht, "a través de la maquinaria, tal cual es, ha de ser transformada nuevamente en mercancía" (24). Es decir, la actitud del artista y su producción dependen con mucho de los medios tradicionales de hacer teatro, de medios aburguesados; en estos, por otra parte, la crítica esteticista encuentra un objeto de estudio. El segundo teatro de protesta pregona la necesidad de emprender una lucha contra la sociedad y contra sí mismo para volver a ser el elemento cultural central de la comunidad..

Observando estos dos tipos de teatro, hemos tomado al segundo como tema de estudio porque asume al teatro como un instrumento de conocimiento inmediato y porque utiliza todos los medios a su alcance para lograr un máximo impacto transformador sobre el espectador. Nos interesa este teatro que subordina todo propósito artístico al objetivo revolucionario. Sin olvidar, no obstante, que la técnica y

la tecnología dentro de ese teatro deben ser de "alto nivel"⁵⁷.

A continuación se explorarán los postulados teóricos y prácticos de los fundadores de un teatro político de protesta en Europa y cómo estas teorías y representaciones influyen en el desarrollo de un teatro con propósitos similares en Hispanoamérica.

⁵⁷ Para conseguir "goce" en el teatro político, según Brecht, se hace necesario haber fijado en el mismo el trabajo y las experiencias de los artistas comprometidos en la creación de la obra; es decir, el público no debe ver un acto mágico sino un trabajo realizado por hombres dedicados al arte. Este tipo de teatro necesita instruir a su público, enseñándole a observar exactamente no sólo al objeto que representa sino también a desarrollar su capacidad de observación en general. Al respecto Brecht señala la vieja idea medieval de combinar el entretener e instruir a través de la obra de arte. Ésta es una de las características más importantes del teatro político: la necesidad de observar tanto la finalidad del trabajo como la manera en que se hace, valorando el método, la técnica y la manera de producir para no traicionar su pensamiento político y revolucionario. Es decir, partiendo de las actuales condiciones de alienación de las personas, un teatro que se torna como bandera de protesta contra esa situación, debe aniquilar dentro de su producción cualquier relación con lo desaprobado. Y si la persona se reduce poco a poco a la especialización en un solo punto de producción, representando una pieza y sólo una pieza del rompecabezas, este teatro, por el contrario, repartirá las responsabilidades de manera que la producción esté en función de una creación colectiva o al menos participativa.

4. 4. Los fundadores

4.4.1. Introducción

La mayoría de los historiadores del teatro occidental están de acuerdo en señalar que una estética teatral rotulada como "teatro político", guiada o influida por una ideología de corte marxista, comenzó a desarrollarse en Europa inmediatamente después de concluida la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Este nuevo modelo de escritura dramática iniciaba en Europa la crítica directa a situaciones de iniquidad social; además, inauguraba el tipo de representación teatral que ofrecía propuestas de corte social para la solución de problemas expuestos en los conflictos dramáticos.

Para otros críticos, el surgimiento de la idea del teatro con énfasis en la lucha política forma parte del grupo de movimientos artísticos con premisas no tradicionales que proliferaron con la vanguardia en Europa entre 1910 y 1925. Entre los "istmos" artísticos que produjo la vanguardia, el que más influyó en el teatro con objetivos políticos en su manera de representar fue el expresionismo. Inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, según Brockett, "the most influential theoreticians of the theater between the two world wars were Bertolt Brecht and Antonin Artaud" (638). De estos dos

creadores fue Bertolt Brecht el que mayor influencia ejerció en cómo el teatro de contenido político desarrolló sus objetivos en la práctica de su representación escénica y en el campo de los postulados teóricos. La propuesta teórica y escénica de Bertolt Brecht está considerada como la de mayor influencia en el desarrollo del teatro del siglo XX en Europa y América Latina.

La historiadora de teatro Margot Berthold asegura que "con la tormenta de la revolución rusa el teatro experimentó la más elemental, persistente y radical ruptura con la tradición" (24). Oscar Brockett también data el inicio del proceso del teatro político a partir de la Revolución Rusa (1917), tras la cual muchos profesionales del teatro "saw in the new regime the opportunity to break with the past and to create new theatrical forms" (615). Sin embargo, otros críticos e historiadores del teatro coinciden en señalar que los antecedentes de una forma de escritura y representación dramática con un objetivo determinado de protesta política y denuncia de problemas sociales, se dan medio siglo antes en los escenarios de Alemania⁵⁸.

⁵⁸ Desde la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo del "realismo" y el "naturalismo" como movimientos en las artes plásticas y en la literatura de ficción, el teatro

4.4.2. La paternidad putativa: Piscator y Meyerhold.

En los testimonios publicados en 1930, el director alemán Erwin Piscator se adjudicaba la paternidad de un nuevo teatro con las siguientes palabras: "El teatro de propaganda política (...) con claras consignas revolucionarias. Es el teatro del proletariado fundado por mí, juntamente con mi amigo Hermann Schüller, en marzo de 1919" (15).

europeo había tomado la estética realista como la forma artística preponderante. Esto se hizo para aproximarse a los temas que exponían conflictos sociales y económicos, no como un problema individual sino más bien como problemas sufridos por un sector amplio de la población, en particular por la clase obrera. Con el realismo y el naturalismo como herramienta artística, se incorpora al teatro la clase obrera como personaje protagónico, como personaje colectivo, buscando representar a un grupo en su totalidad, en sus conflictos particulares, modos de vidas y objetivos de reivindicación de índole económica y social. Así, es con el drama social y realista de Gerart Hauptman (1862-1946) que se inicia, en Alemania, un cambio profundo en el desarrollo de las formas teatrales, sus técnicas de representación y su nueva estética en la escritura. Con estos cambios, según Piscator, comenzó una expansión en la representación teatral y la escritura dramática al incorporar la clase obrera al teatro como personaje dramático. Paralelo a ello, organizaciones sindicales procuran la concurrencia organizada de nuevos espectadores a piezas que proponían una ideología particular con relación a los problemas específicos de estos nuevos espectadores. Conjuntamente con la aparición y desarrollo de este nuevo teatro de protesta social, con un grupo de espectadores distinto y con un nuevo enfoque, los cambios y avances tecnológicos determinaron una transformación radical en la manera en que se elaboró el trabajo del teatro profesional durante las dos primeras décadas del siglo veinte.

Quizás por carencia de datos precisos, Piscator no tomó en cuenta que en Rusia, con el apoyo de un sistema político basado en el marxismo y con postulados similares, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ya había explicado cómo ofrecer un teatro de propaganda y educación con el respaldo del estado ruso. Ambos buscaron diversas vías, y caminos apropiados en formas teatrales, apropiadas al contenido violento de su tiempo. Uno de sus objetivos fue la movilizaron de todos los medios a su alcance para lograr un máximo impacto propagandístico sobre el espectador.

La historiografía teatral no ha precisado en detalle los puntos esenciales del cambio ocurrido a comienzos de siglo. Por una parte, Piscator se ofrece intentando esbozar una estética que respaldara sus representaciones preconizando que:

El arte, verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella (...) este arte, si quería tener algún valor no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases. Utilizando para ello formas determinadas por los nuevos contenidos o mejor dicho: formas vacías volvían a revestir contornos más rígidos y duros gracias a un contenido que atacaba sin rodeos un determinado fin. El arte era considerado como un medio instructivo, tan sólo medio para un fin. Un

medio político. Educador Político y no estético: Cultura y agitación del proletariado, inspirándose en los principios de cualquier otro elemento comunista (28).

Meyerhold, en otra latitud, con similares medios innovadores, emprendía la labor encomendada por el "Prolelkult" y su "Octubre teatral", en una cambiante elaboración estético-artística que variaba, según pasaban los años después del año diecisiete, de acuerdo a la conveniencia y necesidades del estado ruso. Las políticas soviéticas ofrecieron a Meyerhold, junto con una escueta norma leninista, la gran tarea de concretizar una "estética materialista" y producir una práctica artística correspondiente⁵⁹.

Entre quienes debían, o trataban, de seguir esta norma, y su aplicación a las manifestaciones artísticas, en un primer momento, se denominó "arte para los proletarios".

⁵⁹ Escribía Lenin: "En la República Soviética obrera y campesina, el arte debe estar impregnado del espíritu de la lucha de clase del proletariado por el feliz cumplimiento de los fines de su dictadura, es decir, por el derrocamiento de la burguesía, la supresión de las clases y la abolición de toda explotación del hombre por el hombre. No ideas particulares, sino marxismo. No la invención de una nueva cultura proletaria, sino desarrollo de los mejores modelos, tradiciones y resultados de la cultura existente desde el punto de vista de la concepción marxista del mundo y de las condiciones de vida y de lucha del proletariado en la época de su dictadura" (38).

Luego se buscó arribar a un segundo estadio llamado "arte de los proletarios". De aquí se quiso llegar a un tercer período que pretendía ser el "arte de los artistas proletarios" (Meyerhold 71). Todo ello desembocó, con el pasar de los años, en una forma dogmática, rara y angosta, mantenida inalterable por el poder de José Stalin con el apelativo de "realismo socialista".

Por otra parte, dos aspectos fundamentales revolucionaban el campo artístico teatral en Europa. Estos aspectos son los siguientes:

1. Era la primera vez en la historia del teatro que sus dos instancias primordiales, la dramaturgia y la escénica, se unían, con clara conciencia, en un solo bloque, para alcanzar un fin proyectado, planeado y deseado en virtud de una funcionalidad práctica con aspiraciones diversas pero enlazadas indisolublemente a una sola ideología. Era la primera vez que la utilización del teatro como vehículo de expansión y propaganda política marxista, le permitía, a este teatro, reafirmarse como lenguaje autónomo, retroalimentado, otorgándose la categoría de medio de comunicación, utilizable y/o dispuesto según una sociedad, una población y unas necesidades específicas.

Por primera vez, con claridad absoluta y plena conciencia, el teatro se dirige a un objetivo específico y

funcional y "constructivista", como decía Meyerhold, tomando como base y partiendo de una ideología a ser expresada, encarnada y promocionada. Este teatro se afianza —como la ideología— en la realidad social, en la denuncia y la protesta. Pero con la diferencia de que el teatro no era, como la ideología, un planteamiento filosófico deducido o hecho gracias a un exhaustivo estudio del medio y profundización de la realidad social; encarnó y constató sólo la denuncia y protesta contenida en esa ideología. El teatro comenzó a deplorar la conflictiva realidad social divulgando, y proponiendo de manera directa, la alternativa comunista como regidora del mundo. Para la ideología marxista, inexorablemente, la nueva sociedad advendría al mundo por una fuerza contenida en la misma desacreditada realidad. Es por ello que el teatro debía explorar esta realidad.

2. El concepto tradicional relativo al proletariado como público, comenzará a cambiar; se derivará hacia el de masa obrera inculta, analfabeta e ingenua que había que instruir, enseñar, ganar, adoctrinar, sublevar e infundirle el contenido contestatario del comunismo. "Por vez primera —dice Piscator— se presentaron las clases proletarias como consumidoras de arte y no en pequeños grupos, como antes, individualmente, sino en masa cerrada y organizada" (31).

4.5. Influencias del teatro político.

Ahora pasemos a explorar cómo es vista la influencia de este teatro más allá de Europa. Con el advenimiento del siglo XX surgió, consolidándose paulatinamente, un nuevo tipo de arte, una nueva poética. Con el aporte del marxismo el teatro sufrirá, según Augusto Boal, extraordinarias y gigantescas transformaciones. Así las nuevas teorías fueron explicadas con el viejo vocabulario. Surgía pues, con gran empuje y entusiasmo, un teatro comprometido en expresar a una población obrera y una ideología⁶⁰. Se plantó en dos puntos cardinales de Europa (Alemania y Rusia) un teatro revolucionario, comunista y de agitación. Un teatro político de protesta social.

Al tiempo que la ideología marxista sacudía al nivel de contenidos las raíces mismas del arte teatral, también se plantearon cambios en el ámbito de las formas escénicas tradicionales y las maneras de representar las nuevas obras. Para estos nuevos contenidos había que buscar nuevos formatos. Me refiero a las experimentaciones técnicas,

⁶⁰ En Rusia se calcula que para ese momento había cerca de trescientos millones de obreros y en Alemania un tanto menos.

instrumentos escénicos y dramatúrgicos, utilizados por Piscator y Meyerhold.

La historiografía teatral tiende a conceder mayor relevancia a la experiencia y creación de Piscator en Alemania que a la de Meyerhold en Rusia. Estos dos creadores se ubican, como ya hemos visto, en líneas paralelas con respecto a cierta tendencia política en su práctica escénica y dramatúrgica. Para Meyerhold el teatro fue un instrumento marxista leninista de agitación, dirigido hacia una acción política militante en aras de colaborar con la revolución. Con Piscator se profundiza, quizás hasta sus últimas consecuencias, lo que él mismo designó con el nombre de teatro político. Piscator no abandona en ningún momento la práctica y la postura contestataria. Desarrolló, a lo largo de diez años, una labor y cierta teoría destinada, en primera y última instancia, a lograr la revolución comunista en Alemania y el mundo entero. Es precisamente aquí donde tal vez estriba, paradójicamente, la divergencia entre su proceso y el proceso de Meyerhold. Poco después de la muerte de Lenín, Meyerhold es opacado y dominado por el gobierno estalinista; por el contrario Piscator fue exaltado en su lucha por buscar el ascenso del comunismo en otro país.

Es con Piscator, sin embargo, que la prominencia de la palabra, como un golpe de martillo sobre el espectáculo, cobrará valor absoluto sobre los demás elementos. La frase sublevadora, la consigna o el elemento discursivo se engranará, con la experiencia piscatoriana, en un volcán de imágenes, conflictos, anécdotas, situaciones, datos económicos, sociales e históricos. Todo con el fin de utilizar cualquier elemento artístico o no, que posibilitase nuevas aperturas en beneficio de la protesta, lo social, y de la política marxista. Estimaban que la dialéctica marxista podría ser una colaboradora esencial en la invención y ajuste estructural de la puesta en escena. Se mostraba, por ejemplo, a la historia en su perspectiva social, dinámica y humana a través de lo que se ha dado en llamar los "tres niveles articulados —el primerísimo término de los monólogos individuales, el segundo en el que se desarrollaban las relaciones particulares y el gran plano inclinado ascendente hasta el fondo (el plano de los hechos históricos)" (Piscator 10)⁶¹.

Desde la ideología marxista-leninista Piscator abordó todas las posibilidades que imaginó para su labor político-

⁶¹ Para Hormigón este recurso (los tres niveles articulados) significó un planteamiento total, es decir, un momento superior en el teatro político.

artística. Creó el teatro documento, de agitación, de propaganda, épico, educativo, de masas y teatro de revistas políticas. Pero éstas y otras variantes no forman entidades apartes. Aparecen incluso en un solo espectáculo; se fusionaban en un hilo conductor, dirigido siempre al obrero y a su condición de explotado. El escenario contempló una posición maniqueísta: obrero—patrón, el bueno y el malo, explotado y explotador, comunismo—capitalismo; la disyuntiva variaba poco. Piscator llegó a erradicar definitivamente de su programa cualquier cosa que pudiera ser catalogada con la palabra arte, que recordara al "arte burgués". Concebía al teatro no sólo como el espejo de una época y su realidad, recordando a Stendhal y su teoría de la novela,⁶² sino también, como un medio de transformar esa época. Tildaba sus creaciones de obras de "transición" con plena conciencia. No sabemos si con deliberada intención, producía "obras imperfectas", no le interesaba llevar un contenido y una forma al último grado de desarrollo y perfeccionamiento, crear arte; tampoco quería sublimar los medios prácticos con que contaba, sino aprovechar estos medios tal y como los encontraba.

⁶² Stendhal. Rojo y negro. Madrid: Alianza, 1985.

Si concordáramos con Augusto Boal en que "los contenidos se aclaran en la medida en que se agudizan las contradicciones sociales" (78) entenderíamos por qué Piscator es hijo legítimo y complacido del siglo XX y de su desarrollo tecnológico-humanístico en el que muy temprano supo encontrar una cantera vital para su labor artístico-política. Supo recoger el vigoroso empuje que lo precedió, en cincuenta años de cambios artísticos e ideológicos, dejando una amplia y profunda herencia artística que influyó, decididamente, en casi todo cuanto en teatro se ha hecho luego, por lo menos con respecto al teatro político. Imaginamos a Piscator muy joven, enardecido, como muchos de los espectadores obreros, ante la representación de Los Tejedores de Hauptman⁶³ y ya desde entonces definida su vía: enardecer al pueblo por medio del teatro político.

4.6. Bertolt Brecht

Es conveniente adentrarnos en el trabajo teórico de Brecht, y su manera de producir un teatro político. Quizás

⁶³ Acerca del efecto que produjo en el proletariado la representación de Los tejedores . . . es de temer que las bajas capas sociales, exaltadas por la acción escénica, sean arrastradas a la insurrección contra el orden existente. A medio acto se levantó un murmullo de júbilo que interrumpió la representación durante unos minutos, resonando en el edificio como un grito de indignación ante la miseria humana (Piscator 36).

por su gran influencia, Bertolt Brecht es el teórico que más se ha prestado a confusiones y malos entendidos por parte de los creadores.

En principio, y en condición a nuestro análisis posterior de las obras de protesta social y política de los años setenta en Venezuela, debemos aclarar que el describir un tipo de teatro político en "condiciones óptimas" para su creación, como en la Alemania con Piscator y Brecht, sólo nos sirve de marco de referencia y de parámetro de análisis. Los creadores de "teatro comprometido" en Venezuela, durante los setenta, conocían y se sentían influenciados por las teorías de ese teatro alemán. Que existiera profundidad o no en el conocimiento de Brecht no anula el carácter de eje referencial que han mantenido las teorías brechtianas para los creadores del teatro político.

El prefacio de Juan Hormigón a los textos de Meyerhold refleja que Brecht bebió en las propuestas del creador soviético; pero nunca hizo referencia a las mismas por la situación política imperante. En efecto, observando los textos de Meyerhold, y haciendo comparaciones, se encuentra una gran similitud entre las propuestas de Meyerhold y las de Brecht. La diferencia entre ellos, en general, podría sintetizarse así: las primeras plantean un problema formal de escenificación más que un problema ideológico; y las

segundas quieren aprehender la totalidad social, el problema estructural.

Brecht logró mayor profundidad en la problemática del siglo ya que introdujo el binomio ciencia-política como justificación a la nueva función dialéctica del teatro⁶⁴. El tipo de protesta que lleva a cabo en el teatro está dirigida por una metodología científica. Asume un problema, lo investiga, reconoce las fases aparentes del mismo y, profundizando, va hasta las estructuras esenciales, protagonistas y culpables de la situación. Luego va reconociendo los mecanismos que producen y mantienen las estructuras y regresa al punto de partida con un conocimiento profundo de la situación aparente y del problema mismo. A lo largo de semejante proceso va conduciendo al espectador, aclarándole las causas y efectos del problema; así éste, reconociendo los mecanismos y las estructuras que lo provocan, puede proyectar una transformación. Este procedimiento crea la conciencia sobre las leyes sociales, y es aquí donde el teatro político ha

⁶⁴ Brecht se pregunta en El pequeño organón para el teatro: "¿Cuál es la actitud creadora frente a la naturaleza y frente a la sociedad, qué nos cabe adoptar a nosotros, hijos de una época científica, en lo referente al teatro que nos interesa?" (72). Y se responde: "La actitud es una actitud de crítica. En presencia de un río ha de consistir en la regulación del curso de las aguas . . . Frente a la sociedad, en la transformación total de la sociedad" (75).

fundado sus esperanzas revolucionarias. Como ciertos marxistas Brecht da por sentado que la clase obrera, al lograr una conciencia objetiva de su situación social, se enfrentará al sistema que le ha alienado el producto de su trabajo. Con esta conciencia provocará una revolución dirigida al comunismo o un estadio semejante.

Siendo la productividad ciega la moral preponderante de la sociedad capitalista, ella misma es representada, en el teatro de Brecht, como móvil y consecuencia de las acciones humanas. Esta representación debe producir en el espectador el deseo de crítica, la duda, la necesidad de estudio y de investigación. Estos cuatro aspectos serían factores propios del pensamiento contemporáneo que hacen al ser humano consciente de su posición histórica y de su capacidad de transformación. Por ello en la sociedad tecnocrática, el político extrae el entendimiento de la profundización del proceso de producción capitalista. Brecht llama a esta conciencia "el placer de la era científica".

Desde un comienzo Brecht se coloca en contra de las formas dramáticas "degradadas". Rechaza el teatro que presenta al individuo en lucha contra el mundo, porque no ve en él más que un romanticismo que explota el *phatos*, sin

enseñar nada sobre el hombre y el mundo⁶⁵; solamente muestra la ideología implícita del autor. También está en contra de la forma dramática cuyos rasgos esenciales son los conflictos sentimentales o de propósitos de los personajes donde la acción termina para instaurar, o reestablecer, un orden, antiguo o nuevo (Brecht 72). En las obras rechazadas por Brecht las condiciones históricas son ofrecidas como potencias oscuras o como telones de fondo. Esta posición "cerrada" o "lineal" de la acción representada dirige al espectador en función de la sugestión, productora y conservadora de sensaciones, y lo sumerge en inquietudes emotivas. Esto supondría que el espectador ha sido involucrado sentimentalmente dentro de la obra; de éste modo se deja llevar por los giros de la trama a una zona emocional inestable, a un estado de inocencia. La mano invisible que lo guía no le permite criticar los hechos. Sin embargo, esta forma dramática le permite al espectador identificarse con los personajes. Así, los hilos de la acción, los verdaderos mecanismos conflictivos, no están razonados: se subordinan a la influencia de los sentimientos. Los espectadores son introducidos en una ficción sin parámetros de comparación real, y según Brecht,

⁶⁵ Estas obras, según Brecht, sólo mostrarían la ideología implícita del autor (56).

son engañados; "sólo la bestia que se aburre necesita de engaño" (58).

Brecht le presta mucha atención a la fabulación contenida en la obra de arte teatral. A través de la fábula el espectador recibe lo susceptible a ser discutido y modificado. La fábula representa, dentro de la organización del teatro político, la parte medular: "La mayor empresa del teatro es la fábula, la composición integral de todos los procesos del gesto, cuyo contenido son las modificaciones e impulsos que desde ahora han de contribuir al placer del público" (Brecht 78). Por ello el espectador debe permanecer frente a ella: la fábula es un medio no un fin. Debe presentarse sin ocultar las contradicciones, sin hacer creer en la armonía de todas las cosas, ni en la idealización; debe ser un proceso a saltos que presente las situaciones de manera que no tenga un carácter inmanente, sino más bien transformable. Como dramaturgo, Brecht se centra en la fábula, experimenta con ella y la transforma en función de la estructura tradicional del teatro.

En su estudio de este dramaturgo, Paolo Chiarini señala que su preocupación es, en principio, lingüística (99). Brecht dirige sus esfuerzos hacia la creación de un lenguaje dramático, y es precisamente allí donde trata de romper la convención de la dramaturgia tradicional. Muchas

veces un autor es alabado por el contenido político de sus obras pero rechazado por los elementos formales que utiliza o viceversa. Ello denota que el autor está en contradicción con la tendencia de sus argumentos. Este podría ser el caso de una pieza con fuerte contenido político pero cuya acción final es decidida por las aventuras de un héroe romántico y no por las fuerzas sociales en conflicto. De acuerdo a Brecht, un creador de teatro político debe estar consciente de lo que quiere; debería manejar hábilmente los medios para producir un fin determinado. Este fin, en primera instancia, deberá ser la creación de una estructura formal acorde a su pensamiento. De lo contrario, podría incurrir en un error y caer en el "formalismo"⁶⁶.

En el Pequeño organón, Brecht advierte que el teatro tampoco debe estar tan rígidamente en contra del concepto de lo "dramático" —como lo hace Piscator—. El teatro político debe trabajar con emociones, pero emociones dirigidas a la demostración científica (59). Semejantes emociones demandan un modo de representación que mantenga en libertad al espectador para que en su imaginación, en su

⁶⁶ Con "formalismo" se quiere dar a entender o hacer referencia a la tendencia teatral que busca, ante todo, la belleza o la espectacularidad en la representación prestándole menos atención a los contenidos de las obras. Este formalismo es combatido por Brecht a fin de que el teatro cumpla su función social.

mente, construya un nuevo montaje donde elimine los móviles de su reacción y vea que la situación es artificial y por lo tanto transformable en una realidad más justa. El espectador deberá "historizar" la situación porque sabrá o presentirá huellas de otros movimientos en la misma; así, dejará de creer en la inmutabilidad de las acciones. Brecht propone una forma teatral y un ritmo narrativo de la acción y, a partir de ella, un particular tipo de simbolismo; éste nace de la reacción de los detalles entre sí, y, por consiguiente, a nivel del conjunto. Esto se explica mejor cuando se observa la atención que reciben los acontecimientos. Estos acontecimientos o eventos, en la intriga de las obras, pueden cubrir largos períodos de tiempo -al igual que en las representaciones medievales— donde el espectador está más ligado a los acontecimientos narrados que al final de la pieza. En las piezas se alterna la acción con el relato o "sermón". En las obras "brechtianas" cada escena está suelta dentro de la compaginación dramática, estas escenas se relacionan al igual que las mansiones medievales⁶⁷. Es decir, no hay una

⁶⁷ Las Mansiones medievales eran representaciones dramáticas litúrgicas ofrecidas dentro de las iglesias. Estas representaciones usualmente narraban escenas bíblicas con múltiples eventos sin una conexión directa entre los eventos. Las narraciones escénicas presentaban sucesos que,

unidad dramática del tipo tradicional. Se representa al mundo circundante, sus causas y sus efectos, el movimiento en sí, a través de una narración que devuelve al espectador a una posición crítica frente a la situación.

Las técnicas de transmisión utilizadas por Brecht, y que corresponden a sus adelantos formales en escena, se basan en la realidad del "edificio teatral", es decir, en reconocer la realidad propia del teatro⁶⁸. No se aspira a una destrucción total de la ilusión escénica, sino a una gradación de la misma, donde la puesta en escena logre otra justificación. El espectador debe ver el teatro como algo conocido pero al mismo tiempo extraño; ello producirá la duda, la reflexión. Los creadores deben observar cómo la escena trabaja con la comunidad de espectadores y producir una obra que "es al mismo tiempo el reflejo y la verdad" (Brecht 46).

Cuando se habla de la realidad de la escena en el teatro brechtiano, se habla de una realidad que no intenta reproducirse en todos los detalles del "teatro realista". Por otra parte, tampoco sería una realidad presentada por

aun cuando estaban separados cientos de años unos de otros, formaban parte de un imaginario cristiano.

⁶⁸ "¿Por qué no aceptar la realidad del teatro, es decir, que la escena es la escena y admitir que esto es una tarima y no una calle asfaltada, que aquello es el telón del fondo del teatro y no el cielo?" (Brecht 44).

la abstracción de alegorías o símbolos, (como lo hacía el "teatro simbolista"⁶⁹) sino que es una realidad que se indica. En ella confluyen, y se fundan, los momentos determinantes, socialmente esenciales, de un período histórico. Esta representación de la realidad debería ser capaz de ofrecer estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una radical representación de los extremos incluyendo tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y la época. Se trata de una conexión orgánica e indestructible entre todas las acciones de la persona y la vida de la sociedad: los conflictos esenciales en función de los elementos históricos y sociales (Brecht 32).

Así, el espectador tendrá a la vista los intereses de su tiempo, dentro de un espacio común y real. Pero será sorprendido al reconocer que muchas cosas naturales se presentan como artificiales. Brecht considera que la

⁶⁹ Al igual que el movimiento simbolista en la literatura y el arte, el teatro con influencias simbolistas comienza alrededor de 1885 con la publicación del manifiesto simbolista. En la práctica teatral escénica el simbolismo se concretaba en piezas representadas en penumbras. El decorado estaba pintado en tonos ocres, el vestuario representaba épocas anteriores a la acción, los actores empleaban gestos muy estilizados, y hablaban en un tono no natural.

empatía difícilmente produce la capacidad de pensar racionalmente. Las cosas que habitualmente nos parecen naturales tienen la tendencia a parecernos inmutables. Por ello es necesario que los medios de transmisión, utilizados por el creador, pongan en aviso al espectador y pueda desenmascarar la artificialidad de los aspectos con los que se identifica, aspectos que, antes, le habían parecido comunes, "naturales" y corrientes. Por ello, el espectador debe ser distanciado de ciertos sucesos o de ciertos objetos para producir un efecto de mayor interés sobre los mismos. De aquí el término *Verfremdung*, que como veremos a continuación, indica tanto sorpresa ante algo inesperado, como extrañamiento del objeto o suceso, en términos hegeliano-marxistas: "alienación"⁷⁰.

4.6.1 El distanciado Brecht.

El *Verfremdung* (distanciamiento, extrañamiento, alienación), trata de eliminar el tono familiar con que el espectador se relaciona a la cotidianidad ("¿Quién desconfía de lo que es familiar?" (89)), para que pueda enjuiciar su propio entorno de una manera menos despre-

⁷⁰ "En La fenomenología del espíritu, Hegel desarrolló el concepto de alienación y enajenación: no reconocerse al transformarse en otro" (Dell Ordine 4).

venida e ingenua. De este modo el espectador del teatro político no se identifica con los personajes, ni con la acción. Se colocará en posición de alumno con comprensión de la acción y la actitud de los personajes; no sucumbirá pasivamente a cualquier sugestión; recibirá el material dramático para ordenarlo por sí mismo (Brecht 187).

También el actor debe, para representar la realidad, extrañarse con respecto al personaje; debe abandonar cualquier técnica tendiente a conseguir una compenetración emocional del público con el espectáculo. Debe evitar entrar en "trance"; debe hacer sentir al público toda la artificialidad de cuanto sucede en el escenario. El espectador debe observar de qué modo ha sido ensayada la obra; el actor debe narrar la historia de su personaje dejando de manifiesto que conoce el desarrollo y el final de su personaje. Debe producir su personaje dentro de la colectividad de los demás actores, es decir, debe emprender el estudio del personaje junto con los otros actores ya que también en la vida los seres humanos se modelan recíprocamente. También el espectáculo (como un todo) cesa como particularidad: el individuo (o personaje protagónico) deja de ser el punto central de la atención; surgen así, grupos protagónicos (con objetivos comunes) en conflicto con otros grupos antagónicos.

La técnica del distanciamiento es la que permite al teatro utilizar, dentro de las representaciones, la dialéctica materialista. Pone de manifiesto las contradicciones de la convivencia humana, evidencia todas aquellas cosas que generan discrepancia con ella misma, pues solo en la profundización de su conocimiento se pueden reconocer los extremos enfrentados. Esta técnica es válida tanto para opiniones y acciones como para sentimientos porque en ellos también se expresa la convivencia social.

Tampoco las leyes que rigen la sociedad pueden ser totalmente presentadas a través de situaciones, personajes y casos ideales, porque la impureza y la contradicción son características propias de la vida social. Por ello es preciso abandonar la ilusión de creer que cada ser humano actuaría como lo hace el personaje, o que la situación será eternamente la misma. Se debe trabajar, tanto las situaciones como los personajes, como si fueran experimentos con ciertas condiciones para que se produzcan ciertos resultados. Los creadores y los espectadores deben estar a cierta distancia del experimento social para poder anotar los resultados (Barthes 66).

El teatro Brechtiano ha logrado el "Verfremdung" utilizando los elementos de apoyo escénico de una forma contraria a la tradicional. No para reforzar una situación,

ni como adorno o música de fondo; son un elemento de escisión, de sorpresa, un bloque independiente del total de la acción. Los elementos deben contener una aguda alusión social y, al mismo tiempo, deben manifestar algo relativo a la forma de la representación. Un ejemplo de ellos es la manera de utilizar los títulos. Estos podrían ser, dependiendo de la obra, títulos con forma de crónica, proclamas o periódicos.

La alusión social de los elementos de forma (escenografía, vestuario, música e iluminación), fue una constante preocupación de Brecht: debían transformarse en un argumento más de la obra. Como dice Roland Barthes en sus Ensayos Críticos: los elementos que se le presentan al espectador hablan por sí mismos de las determinaciones sociales; la actitud del cuerpo, la entonación y la expresión del rostro están determinadas por un gesto social. La indumentaria es un signo o elemento base para transmitir un mensaje en el teatro político.

En la estructura formal utilizada por Brecht para transmitir su pensamiento político, se puede decir que mezcla la constatación de los hechos con su explicación. Resulta así una ética mezclada con la política "de acuerdo con la enseñanza profunda del marxismo" (Chiarini 21). Pero es, al mismo tiempo, un teatro oneroso que resultaría

imposible para una economía privada⁷¹. Se necesita capital financiero para poder hacer teatro, y el teatro político no es una excepción. Y como el mundo que atravesó Brecht no fue el mismo que atravesó el teatro venezolano de los años setenta, las técnicas brechtianas "solo" sirven como una posición asimilable relativamente, pues su absoluta imposición se traduciría como torpeza e ingenuidad.

4.6.2 Las etapas de Brecht

Hay que observar, sin embargo, que el trabajo teórico de Brecht tuvo diversas etapas. Su teatro se desarrolló en varias fases y tuvo seguidores para cada una de ellas y, en consecuencia, enfrentamientos entre los mismos seguidores. Paolo Chiarini divide en cuatro las etapas de Brecht como dramaturgo:

1. Denuncia el proceso de alienación del hombre en la sociedad de masa, su reducción a una cifra. Ej. Baal.

2. Abarca, detrás del individuo, el ambiente y la sociedad como parte integrante y condicionante del mismo individuo. Toma en cuenta al personaje colectivo y las situaciones generales. Ej: Un hombre es un hombre.

⁷¹ Esto hay que tomarlo en cuenta cuando se quiera comparar la efectividad de cualquier otro teatro con el teatro político.

3. Aparece el drama didáctico, teatro de tipo pedagógico fuertemente influenciado por el marxismo. Ej. La Madre.

4. Penetra hasta el fondo en el mundo burgués y da un análisis profundo y eficaz de su forma sociológica, y produce personajes como Galileo y Shen Ten. (87)

Según Hormigón y Paolo Chiarini, sea cual fuere la etapa que un creador quiera asimilar consciente y críticamente, deberá liberar las teorías de Brecht de todas las incrustaciones que una tradición secular de vacío y banal academicismo le han superpuesto. Sus teorías deben funcionar como modelo para refundirlo más o menos, no en la línea de la complacida modernización de una materia ya clásica, sino como una referencia concreta y puntual.

4.6.3. El teatro político y su impacto.

Utilizado por artistas e intelectuales, influido por humanistas y marxistas, el teatro político ha representado una vía para combatir la ignorancia y la mentira. Pero la buena intención no basta para producir la verdad social en una obra de arte. Es necesario vencer por lo menos cinco obstáculos, que Brecht generaliza así:

.- Se deberá tener el valor de crear y de expresar la verdad, aun cuando sea reprimida.

.- El creador deberá tener la perspicacia de reconocer la verdad, aun cuando se encuentre solapada. Se debe tener el arte o talento para hacerla manejable.

.- Tener criterio para escoger a aquéllos en cuyas manos la verdad será efectiva.

.- Y tener astucia para propagarla entre éstos (63).

Muchos autores se han colocado el rótulo de políticos sin haber resuelto los obstáculos señalados anteriormente. Algunos gritan sus quejas en términos generales: se quejan de la ruindad del mundo; piden una liberación universal sin conocer objetivamente los móviles y las raíces de sus quejas⁷². Otros tienen la buena voluntad pero no encuentran la verdad: carecen de conocimientos y el mundo se les presenta demasiado complicado. Y, por último, hay autores que no han conseguido dominar las fórmulas teatrales básicas para lograr "calidad" en las representaciones: incurren en errores formales, por torpeza o por falta de dedicación, o por razones más próximas a la capacidad de trabajo.

Para algunos críticos, los escritores que no han podido solucionar los problemas básicos de la creación artística, sólo traen como consecuencia una muerte segura

⁷² Para Barthes es una queja no crítica, y solamente entusiasta (62).

para el teatro político que pretenden realizar. Trabajan sobre bases inciertas y están coartando la profundización del mismo gracias a su desconocimiento o a su incapacidad. Este teatro puede disgustar a las mismas personas que tienen necesidad de él.

4.6.4. Bertolt Brecht en Hispanoamérica y Venezuela: mínimo contexto teatral.

Para Raúl Castagnino, "dentro de la heterogeneidad continental, cabe advertir un interesante rasgo de coincidencias" en el teatro hispanoamericano (84). A partir de 1946 comienza un trabajo teatral con otras perspectivas ideológicas y técnicas. "Surge una actividad escénica cuyos espectáculos asumen el inconformismo y la rebeldía; no son sentimentales, ni digestivos; no buscan castigar malas costumbres, sino exhibir males congénitos de América" (Castagnino 87). La llegada de refugiados europeos a Hispanoamérica influyó considerablemente en el desarrollo de este nuevo teatro. Luego, al final de los años cincuenta y comienzo de los sesenta comienzan a difundirse los textos de Brecht en todo el continente.

Con relación a Venezuela la historiografía teatral tiende, de manera un tanto arbitraria, a fraccionar la historia del teatro en el país en dos grandes renglones o

períodos. El primero de ellos se inicia en 1900⁷³ y concluye en 1946 cuando la actividad artística del director de teatro español Alberto de Paz y Mateos (1915-1967) inicia el segundo período y llegaría hasta el presente. Leonardo Azparren y Rubén Monasterios, dos de los historiadores y críticos más importantes del teatro venezolano, coinciden en señalar que habría que situar a partir de esta fecha (1946) las tres principales fuentes del desarrollo del teatro contemporáneo de Venezuela, incluyendo la influencia de Brecht y el teatro político de protesta social.

La primera de las vertientes del nuevo teatro coincide con la influencia que ejerce el trabajo artístico de Alberto de Paz y Mateos, director español que había trabajado en España con Federico García Lorca. De Paz y Mateos llega a Caracas en 1945 y, casi de inmediato, con el apoyo del Ministerio de Educación de Venezuela, forma un grupo teatral cuyo énfasis era la creación dramática centrada en el espectáculo donde el director concebía todos

⁷³ Esta primera etapa se caracteriza por ser una continuidad, con pocas variantes, de lo que ocurría en el Siglo XIX. Las principales influencias literarias eran el neoclasicismo, el romanticismo, el costumbrismo, el naturalismo y realismo. Los géneros escritos y representados más frecuentes eran el sainete, la comedia, la tragicomedia y la zarzuela (Monasterios 25).

los aspectos del montaje (la escenografía, la música, el vestuario y las acciones escénicas).

La segunda vertiente del teatro moderno desarrollado en Caracas se inicia con la llegada de la actriz argentina Juana Sujo (1928-1966) y el director de teatro argentino Horacio Peterson (1924). Ambos llegaron al país en 1949 contratados por los Estudios Bolívar Film para trabajar en la película La Balandra Isabel llegó esta tarde basada en la novela homónima del escritor venezolano Guillermo Meneses. Juana Sujo fundó en 1952 los Estudios de Arte Dramático; Horacio Peterson creó y fundó tanto la Escuela de Teatro del Ateneo de Caracas, como la primera agrupación teatral de esa institución en 1951. Tanto Juana Sujo como Horacio Peterson plantearon un teatro influido por las diversas tendencias artísticas que se desarrollaban en Europa y los Estados Unidos en ese momento. Entre éstas se encontraban las que enfatizaban distintos aspectos sociales y políticos, además de los psicológicos.

La tercera de las fuentes de un teatro nuevo en el país se le adjudica a la actividad educativa de Jesús Gómez Obregón, actor mexicano que estudiaba aún en la Escuela de Arte Dramático que dirigía en México Seki Sano (1905-1966), un director y docente japonés que había trabajado en Moscú con Constantin Stanislavski (1863-1938) y con Vsevolod

Meyerhold. A solicitud del Ministerio de Educación, Gómez Obregón elaboró y puso en funcionamiento un proyecto de Escuela de Arte Dramático en 1948. La escuela siguió el modelo mexicano donde se aplicaba el método de actuación de Stanislavski y se estudiaban las teorías y propuestas del arte teatral vigentes en Europa.

Estas tres vertientes estarían en la base de lo que fue el teatro de protesta social con influencia ideológica marxista; éste dominó el teatro venezolano por casi veinte años. A partir de 1960 se acentúa la producción de piezas teatrales cuya principal preocupación fue expresar una protesta de índole política, económica o social centrada en la ideología marxista.

4.7. Creación Colectiva en Hispanoamérica.

La idea de un teatro insertado en una visión práctica y utilitarista que exige producir una acción beneficiosa para la sociedad cuyos patrones de valor dependen de la efectividad de sus contenidos, revestía el carácter de la protesta de cuño marxista-leninista ya vistas en las propuestas rusas y alemanas. Con éstas se delimitaba la efectividad del teatro a favor de los intereses del proletariado. Visto así, el teatro de verdadera protesta social asumiría la responsabilidad de presentar

espectáculos dirigidos a la clase obrera para lograr la racionalización o concientización de su situación real; y, asimismo, asumiría la preocupación por la manera de producir estos espectáculos encaminados a generar una revolución.

Al mismo tiempo se desarrolla un teatro experimental con intenciones de protesta visceral, es decir, una protesta anarquista y emotiva dirigida principalmente por "jóvenes rebeldes"⁷⁴. Según algunos críticos, las ideas de un teatro político —las brechtianas, sobre todo— son asimiladas, en un principio, con poca profundidad. Esta característica, al parecer, afectó la calidad de los espectáculos. Sin embargo, en el transcurso de la década, algunos creadores se plantean la profundización de estas ideas y proponen un trabajo llamado de "Creación Colectiva".

En la década de los sesenta, la Creación Colectiva se ubica casi exclusivamente en Hispanoamérica. Para rastrear su origen⁷⁵ tenemos que localizar sus fuentes a partir de

⁷⁴ Estos jóvenes querían descargar todas sus angustias como individuos alienados y sometidos a cánones morales inoperantes.

⁷⁵ Para algunos teóricos para buscar el origen real de la Creación Colectiva habría que remontarse a las incipientes formas teatrales coincidentes con los anales de la historia donde apenas balbuceaba la división del trabajo, o

las influencias del teatro brechtiano de la primera mitad de los años sesenta. Entre las propuestas de los "creadores" de la Creación Colectiva y las brechtianas no existe ninguna discrepancia conceptual. Las primeras, sin embargo, tenían la intención de ser una explicación y un avance respecto a los preceptos de Brecht, caracterizadas por la influencia de ciertos factores políticos. El primero de estos factores fue la Revolución Cubana. Por su cercanía geográfica, ésta influyó en la visión de los creadores comprometidos en la revolución socialista, y asimismo produjo un amplio margen de optimismo en varios sectores sociales de Latinoamérica. Este se caracterizó por una nueva posibilidad de relación entre los seres humanos dentro del proceso de producción. Un segundo factor pudo ser cierta declinación histórica y caducidad estética teatral-burguesa (Villagómez 186); y un tercer, la necesidad en vastos sectores del teatro de crear una dramaturgia nacional (Villagómez 77). Esto produce un vínculo más estrecho entre los creadores con la realidad popular, y ésta se identificaba con los objetivos e intereses de las clases dominadas. Por último se inició una reelaboración y asimilación de Brecht (Buenaventura 83).

remontarnos a las elaboraciones; medievales y de la Comedia dell'Arte.

Al comienzo, la Creación Colectiva se presentaba, para sus realizadores, como un proceso en el cual no se había podido aun concretar todos sus alcances y delimitaciones. Sólo tenían claro que existían problemas a los cuales se enfrentaban, y en ese proceso se produjo un método de Creación Colectiva forjado en el trabajo. En su base de elaboración está una renovadora relación establecida entre los nuevos creadores del teatro, incluyendo al espectador, como lo demostrará Augusto Boal. Tal relación se ofrecía como estrategia común del teatro latinoamericano al encuentro con su historia y la dialéctica marxista. Este vínculo de trabajo implicaba, al menos en teoría, "la unión de elementos de iguales posibilidades de desarrollo y proyección en todos los aspectos" (Buenaventura 81) y la adopción del "punto de vista de los trabajadores, su forma de organizarse, su estilo, para decirlo en términos del arte" (Azparren 4). Para ello debían simplificar la expresión y la construcción a fin de crear un efecto directo sobre el espectador, obrero, estudiante, proletariado, e inculcarle racionalmente el proceso de lucha de clases. Este efecto debía ser dialéctico; es decir, un efecto alcanzado por la mediación de conciencia y ampliación de la mediación emocional, y, a través de él se revelaría que el mundo es transformable y el teatro una

preparación para la acción real. La Creación Colectiva se regía por estas consideraciones generales.

Dentro de la transformación teatral, las personas que se dedicaran a explorar el trabajo de Creación Colectiva debían preguntarse sobre los problemas de compenetración de los participantes en la tarea teatral, y no sobre los problemas formales del espectáculo. Se cuestionaba la hegemonía del director, la poca participación del actor y la actitud individualista del dramaturgo. Al primero le niegan el carácter hegemónico que desvalora y perjudica la participación igualitaria; más bien se lo coloca, como señala Enrique Buenaventura, "encargado de la totalidad. Es el que puede ver la totalidad durante el trabajo. Su trabajo no es el de simple coordinador, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, no es cuantitativa sino cualitativa" (Villagómez 29).

Al actor se le sube a la categoría de obrero del teatro, que debe anular sus inclinaciones individualistas para expresar la tendencia de una comunidad. A ninguno de los dos (director y actor), se le niega la confrontación de su posición creativa y activa con el público. Al dramaturgo, asimismo, se le exige que asuma el mismo riesgo y las mismas expectativas que el director y el actor en la confrontación con el público. Fuera de ser el actor el

elemento básico; "el sumo sacerdote de la ceremonia teatral, su prisma, su obrero" (Villagómez 144); el punto neurálgico de la Creación Colectiva está en el elemento autoral o dramaturgico. Es en la relación del actor y del director con el autor donde se centra la nueva relación de trabajo.

El teatro de Creación Colectiva no anula la efectividad del autor que realiza su labor dramaturgica encerrado en una individualidad; sin embargo, prefiere y busca una alternativa. Ante la escasez de obras con temas revolucionarios (Villagómez 205), y ante la necesidad de un lenguaje y estilo auténticos que se acerquen a la masa a través de una realización completa y totalizadora, la Creación Colectiva prefiere y busca un autor común, un común de dramaturgos: actores—autores y viceversa.

Partiendo de esta relación con el dramaturgo o dramaturgos se pueden definir tres tipos de Creación Colectiva: 1) Donde el grupo trabaja colectivamente el texto de un dramaturgo; 2) donde el grupo trabaja un texto producido por una comisión que a su vez tiene un guía del mismo grupo; y 3) donde todo es producido por todo el grupo.

A partir del incentivo del cual se origina la creación de la pieza, existen también varias posibilidades en la manera de descubrir la idea progenitora. A partir de: 1) ejercicios que realicen los actores; 2) un problema social—

político—estético que se plantee el grupo; y 3) un texto, un cuadro o el teatro con objetos o materiales (Villagómez 204). Las motivaciones pueden ser infinitas y variar dentro de una misma agrupación. Sí debe tenerse claro que la Creación Colectiva parte de la búsqueda de una auténtica expresión teatral latinoamericana. Por ello utiliza temas históricos y locales, actualizados por el lenguaje de los actores, recuperados por la puesta en escena. Estos deben despertar en el espectador una conducta "antiimperialista", pues la Creación Colectiva en Latinoamérica se planteaba como un arma ideológica que preparaba el ambiente para la concientización progresiva del proletariado.

La manera como los actores actualizan un tema, parte de la improvisación; a su vez, ésta se origina en un proceso de investigación y discusiones de mesa. Como la necesidad temática "obliga" a los creadores a trabajar con acontecimientos históricos o problemas locales de interés al proletariado, la estructura dramática deriva a una serie de escenas concatenadas y yuxtapuestas. Es decir, se busca una estructura historicista que trate de narrar el mayor número de hechos y datos factibles y que abarque la mayor cantidad de años posible. Esta manera de mostrar el acontecimiento tiene mucho que ver con la concatenación episódica de Brecht. Cada una de estas secuencias contiene

fuerzas y motivaciones, provocadoras de situaciones dramáticas; éstas deben analizarse y elaborarse como situaciones históricas antes de trabajar en las improvisaciones, es decir, en el trabajo de mesa⁷⁶.

Las improvisaciones y la interpretación nacen de la idea generatriz lograda en el estudio preliminar. En otras palabras, de la conceptualización ideológica se pasa a la creación de la historia dramática. El acontecimiento es recontado por sí mismo, por los datos que suministra, es una denuncia al sistema, pero no analiza el problema; esto se llevará a cabo en el proceso de improvisaciones. Carlos José Reyes (1930), Enrique Buenaventura (1921-2004) y Santiago García, los máximos exponentes de la teoría y práctica de la Creación Colectiva en Hispanoamérica, insisten en la importancia y efectividad analítica del estudio preliminar a las improvisaciones escénicas.⁷⁷

Estas improvisaciones deben emplearse para demostrar el texto y no para montarlo; a partir de los resultados de las improvisaciones se inicia el montaje, después que

⁷⁶ "Trabajo de mesa" es la frase usada en el teatro para designar al proceso de análisis "literario" de una obra antes de comenzar los ensayos.

⁷⁷ [Estas] analogías pueden ser directas o simbólicas, estas últimas son las más interesantes para la Creación Colectiva porque lo que se busca es una respuesta metafórica que condense (Globalice) los intereses de los elementos en oposición" (Villagómez 497).

ciertas hipótesis del proceso generador han sido demostradas. Con este análisis se vuelve al texto; se asumen todos los resultados; y se comienzan a ver las posibilidades entre las analogías y las contradicciones creadas. Se crea la idea de los opuestos, que responde al deseo de los creadores por plasmar la teoría dialéctica dentro del teatro. Cuando se ha llegado aquí, se puede pasar a la improvisación del montaje que quedará fijo - relativamente- sólo al relacionarse con el público.

Como el acontecimiento dentro de la Creación Colectiva viene a ser lo general, los personajes serán lo particular de la historia; ellos se van a componer de conductas creadas y contrariadas por elementos o fuerzas sociales en oposición. Para la inclusión de los personajes dentro del acontecimiento, el director cubano Gilberto Martínez (1935) propone lo siguiente: 1) Su comportamiento debe ser igual a los intereses globales de los elementos en oposición; 2) su conducta debe ser igual a los intereses manifiestos parciales con relación a la totalidad y 3) sus actos específicos iguales a una relación dialéctica que comprende al personaje con la base social concreta⁷⁸ (En Villagómez 497).

Para el crítico José Monleón muchos creadores de este método de trabajo produjeron obras excesivamente esquemáticas cuyo valor residía en su carácter de Creación Colectiva y no como producto del método. Una obra "esquemática" de las producidas por la Creación Colectiva no esclarece verdaderamente una situación, solamente la señala. Buenaventura y Reyes mencionan esta tendencia justificada por la necesidad de expresar más directamente la problemática social. Así, el texto podría resultar esquemático, pero "efectivo" en su interacción con la comunidad. Por considerar que el público tiene la última palabra en cuanto a la efectividad de la obra, las agrupaciones de Creación Colectiva modificaban y producían cambios en las obras después del análisis de la confrontación pública, después de realizados los foros y los debates luego de las funciones. Así, las obras se iban modificando a medida que el público participaba y se convertía, indirectamente, en un creador del espectáculo. El foro involucraría activamente al espectador en la crítica del espectáculo y produciría transformaciones en el

⁷⁸ La Creación Colectiva adoleció en su producción dramática del esquematismo que acompañó a sus personajes; muchas veces estos personajes representan ingenuamente una fuerza en pugna y monolítica del conflicto. Por ejemplo, los personajes que representaban el imperialismo o al capitalista usurero; por medio de ellos esquematizaban también el conflicto.

texto dramático. Como se puede observar, la Creación Colectiva sólo es posible en un grupo de trabajo estable con una formación política y sociológica susceptible de entregarse a una investigación ardua y paciente; ésta debe tener, además de tiempo, ciertas condiciones socio-económicas conducentes a la producción.

Como la creación colectiva es una manifestación altamente politizada, su grado estará dirigido a involucrar profundamente a la gente en una experiencia revolucionaria o, al menos, quebrantadora de valores imperialistas. Sin embargo, su metodología encerraba ciertos aspectos en conflicto con la manera "tradicional" de hacer teatro. Entre las críticas que se le han hecho vale notar: la desestimación del texto dramático y del autor. De muchas obras de Creación Colectiva no queda el texto dramático definitivo, lo cual contribuyó al empobrecimiento de la dramaturgia hispanoamericana. La Creación Colectiva se prestó al facilismo en la puesta en escena; este abuso de la precariedad de medios le restó riqueza al teatro. Con frecuencia se cayó en un teatro panfletario y expositivo. Produjo la peligrosa ilusión de que el teatro sustituye la militancia política. Algunos grupos creyeron que el simple discurso verbal de rechazo al mundo establecido era suficiente para producir un cambio social. Finalmente,

generó una relativa proliferación de grupos de teatro con escasa orientación, con muchas deformaciones, con poca preparación académica, lecturas y carencias ideológicas (Villagómez 506).

La Creación Colectiva en Latinoamérica se presentó como un "movimiento" efímero; en Venezuela, por ejemplo, duró aproximadamente una década. Para algunos estudiosos del hecho teatral, como José Monleón, no fue más que una entelequia. Su propuesta terminó encerrada en su canon teatral, sin gran apertura en el medio, porque la propia estructura canonizada lo impedía. Manifestación altamente politizada,⁷⁹ su objetivo fue involucrar a la gente y hacerla participar de una experiencia revolucionaria; la Creación Colectiva, creo, debe ser considerada, más que una propuesta "estética" o poética del teatro político, como un método de trabajo que marca cierta transición en la búsqueda de nuevas formas de expresión que se aplicaran y explicaran a Hispanoamérica.

⁷⁹ Es obvio que también se puede hacer una obra de creación colectiva sin que ofrezca una posición política; un ejemplo de creación colectiva sin un contenido político de izquierda es el caso del musical de Broadway: Oh, Calcutta! (Dirigida por Jacques Levy y Coreografiada por Margo Sappington, 1969).

4.8. Augusto Boal (1931)⁸⁰.

Afianzado en una deliberada utilización política socialista, en favor de los oprimidos y en contra de los opresores, Boal intenta hacer teatro con otros medios o fines distintos a los tradicionales en Latinoamérica. Su arte se nutre de la tradición del teatro político iniciado y desarrollado por Piscator, Meyerhold y Brecht. En sus escritos, Boal empieza por explicitar las consideraciones teóricas y prácticas de su poética del oprimido con un estudio del porqué todo teatro es político. Adelanta su demostración empleando cuatro momentos de la historia de la dramaturgia griega. Comienza con un análisis de la Poética de Aristóteles (91) y prosigue con la Mandrágora de Maquiavelo (69). Luego continúa con la teoría del drama de Hegel (109) para presentarnos una conclusión con la teoría de Brecht.

Boal plantea sus propuestas principalmente para el teatro latinoamericano. Piensa que la opresión es más aguda, contundente y constante en América Latina que en cualquier otra parte del mundo, y, mucho más, cuando hay dictaduras militares. Su propuesta, sin embargo, es utilizable en países comunistas o capitalistas. Hay que

⁸⁰ Boal comienza a desarrollar su labor teatral a fines de los años cincuenta y a comienzos de los sesenta en Brasil.

eliminar, dice Boal, opresiones pequeñas y grandes. Su forma de hacer teatro puede contribuir en algo a esa liberación. Las propuestas teatrales que Boal proclama, con el nombre de "teatro del oprimido", forman parte o tienen su base en varios de los postulados ya enunciados en Rusia en los tiempos de la Revolución, cuando intentaron, con el Octubre Teatral, crear un teatro acorde con la situación.

Son múltiples las vías que nombra Boal para un teatro, en mayor o menor medida, popular o revolucionario (153): teatro invisible, teatro mito, periodístico, fotonovela y teatro foro entre otros⁸¹. Éstas son formas y maneras vistas como un proceso sucesivo que va de lo más simple a lo más complejo. Boal advierte que estas "maneras teatrales"

⁸¹ El teatro invisible es una de las propuestas más difundidas por Boal y "consiste en representación de una escena en ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no saben que son espectadores delante de actores." (Boal 176). El teatro periodístico "consiste en la transformación de noticias de diarios en escenas teatrales" (Boal 174). Teatro fotonovela "consiste en leer a los participantes [actores], en líneas generales, la historia de una fotonovela sin decirles que esa historia se ha sacado precisamente de allí. Se pide a los participantes que actúen la historia que se cuenta. Al final, se compara la historia actuada con la historia de la fotonovela y se discuten las diferencias" (Boal 181). Las otras diversas maneras de hacer teatro son muy similares a las descritas arriba, es decir, se parte de algún aspecto no estrictamente teatral para elaborar improvisaciones y discutir los resultados.

inventadas por él, deben ser utilizadas de acuerdo a las necesidades de cada individuo o grupo.

Si bien lo propuesto quiere ser una respuesta contra la opresión, también puede y debe ser un camino para descubrir, inventar, sacar y proponer otras maneras de hacer teatro y liberarse de las opresiones de cualquier índole. Se trata entonces de dar una necesaria respuesta a la opresión social —aunque su manifestación más evidente sea en el ámbito de pareja, por ejemplo el “machismo”- para eliminarla en la misma realidad y hacer conciente a sus participantes y espectadores —en este caso en el teatro invisible- de la situación opresiva, prepararlos a la acción dentro de una realidad concreta y muy similar a la acción teatral sugerida por el “teatro del oprimido”.

La finalidad de Augusto Boal “es la conquista de los medios de producción teatral; todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad” (2). No hay distinciones entre los que practican teatro. “Actores y no actores con ganas de hacer teatro” (2) se integran en un sólo trabajo múltiple. Para Boal el aspecto profesional de la actividad teatral está caracterizado por la actitud esforzada, intención y constancia en los objetivos; los viejos criterios críticos y analíticos con que se pretende juzgar a quienes se guían

por el sistema "teatro del oprimido", son inservibles y fútiles pues se encuentran invalidados por pertenecer a una estética burguesa, sin relación con el arte y cultura popular. Boal cita a Lenin⁸², como arbotante del arte nuevo, para buscar apoyo a sus propuestas teatrales. Boal pretende complementar a Brecht y se plantea mayores exigencias. Ya no basta saber cómo son las cosas y su porqué; hay que participar de esas causas y esos efectos para modificarlos y cambiarlos, ir hacia la no opresión y la liberación total⁸³.

En el capítulo siguiente veremos cómo las diversas teorías y propuestas para un teatro político de protesta

⁸² "No hay que olvidar apoyar lo nuevo; lo que naciera bajo la influencia de la revolución. No importa que al principio fuera débil: en eso no se podía partir únicamente de consideraciones de índole estética, pues de lo contrario el arte viejo, más maduro, frenaría el desarrollo de lo nuevo" (Lenin 339).

⁸³ El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: sistema comodín (...) el pueblo reasume su función protagónica en el teatro y en la sociedad" (Boal 143). La acción dramática esclarece la acción real, el espectáculo es una preparación para la acción. La Poética del Oprimido es esencialmente la Poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera, ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción! Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: es un ensayo de la revolución (Boal 191).

social afectaron e influyeron en la producción artística teatral de Venezuela durante la década de los años setenta.

5. Ficción y revolución: La trampa de los demonios (1977)
de César Rengifo.

No tenemos primer piso. Estamos montados en el aire.
Carecemos de fondo donde encuentren resistencia defensiva
los grandes valores que constituyen lo humano. (Briceño 7)

5.1. Rengifo: transición y renovación.

César Rengifo (1915-1980) fue un creador polifacético. Tiene una trayectoria de trabajo que abarca un poco más de cuatro décadas como dramaturgo, director teatral, periodista, profesor universitario, investigador y pintor. Es en esta última labor que César Rengifo alcanza desde muy temprano gran notoriedad en el ámbito nacional y continental de Latinoamérica. Sus trabajos pictóricos, con gran influencia de los maestros del muralismo mexicano de quienes fue discípulo⁸⁴, se encuentran en muchas ciudades de Venezuela y de varios países hispanoamericanos. Como dramaturgo sus obras se representaron y publicaron dentro y fuera del país; muchas se han traducido a diversos idiomas. Entre los numerosos reconocimientos y premios que recibió Rengifo destacan el Premio Nacional Teatro, el máximo galardón teatral a escala nacional, y el premio Ollantay, el premio más importante en Latinoamérica dedicado a la

⁸⁴ En México Rengifo fue alumno de Orozco, Siqueiros y Rivera.

labor de un creador, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

Es ya una constante en la historiografía del teatro venezolano considerar a César Rengifo como el padre o iniciador de una dramaturgia moderna en Venezuela. Según la crítica,⁸⁵ Rengifo es el agente decisivo en la transición entre un teatro costumbrista, heredado del siglo XIX, hacia un teatro contemporáneo, abundante en temas con preocupaciones sociales e históricas. Para Orlando Rodríguez, César Rengifo abre el camino al teatro moderno en el país con una nueva visión de la obra teatral; además, con su trabajo, la historia y "la realidad venezolana se convertirán en temática emergente en la dramaturgia que se escribe [en los años cuarenta] y se comenzará a escribir en la década de los cincuenta" (35).

César Rengifo fue uno de los alumnos egresados de la escuela de teatro dirigida por el actor y profesor mexicano Jesús Gómez Obregón⁸⁶ (1920-1970). En 1953 Rengifo fundó el Grupo Teatral Máscaras junto con otros discípulos de Obregón. El Grupo Teatral Máscaras tuvo una influencia

⁸⁵ Rubén Monasterios, Leonardo Azparren, Susana Castillo y Orlando Rodríguez coinciden con esta apreciación sobre César Rengifo.

⁸⁶ Ver el capítulo seis para ampliar la información sobre las actividades educativas de Obregón en Venezuela.

notable en el acontecer artístico teatral de Caracas. "Máscaras" montaba obras principalmente en colegios, liceos, universidades, sanatorios, hospitales, cárceles y cuarteles. Entre otras piezas, el grupo montaba obras escritas por sus integrantes, entre los cuales estaba César Rengifo. Con "Máscaras" también nacería la escenificación de una dramaturgia más comprometida con aspectos sociales que la escrita hasta entonces. En relación con la técnica teatral o estilística de Rengifo, de acuerdo con Susana Castillo, "debe observarse una marcada evolución que va desde el más escueto realismo hasta la utilización de elementos expresionistas y brechtianos" (70). Es hoy el autor teatral más representado del país al nivel de aficionados y en instituciones de educación media. Rengifo es un dramaturgo prolífico; además de La trampa de los demonios, ha escrito muchas otras obras⁸⁷. En casi todas, como veremos a

⁸⁷ César Rengifo ha escrito las siguientes obras de teatro: Por qué canta el pueblo⁸⁷ (1938), Yuma (1940), En mayo florecen los apamates (1943), Joaquina Sánchez (1947-1948), Curayu o el vencedor (1947), La sonata del alba (1948), Hojas del tiempo (1948), Los canarios (1949), Estrellas sobre el crepúsculo (1949), Harapos de esta noche (1949), Manuelote (1950), Armaduras de humo (1950-1951), Vivir en paz (1951), Las mariposas de la oscuridad (1951- 1956), Soga de niebla (1952), El vendaval amarillo (1952), Los peregrinos del camino encantado (1952), El otro pasajero (1956), Un tal Ezequiel Zamora (1952-1958), Oscéneba (1957), Lo que dejó la tempestad (1957), Los hombre de los cantos amargos (1959), Muros en la madrugada (1960),

continuación, "predomina el enfoque realista, pero donde se entremezcla lo poético y lo simbólico" (Rodríguez 39).

5.2. Proceso dramático de César Rengifo

En la producción dramática de Rengifo se puede observar la presencia de dos ciclos fuertemente demarcados. Sin embargo, se debe resaltar que, cronológicamente, estos dos ciclos se dan de forma paralela. El primer ciclo lo conforman obras donde se exploran algunos eventos de la historia de Venezuela. Este friso histórico abarca la época de la conquista, la colonia, la Guerra de Independencia (1910-1924), la Guerra Federal (1859-1864) y el período del auge de la industria del petróleo (1915-1973)⁸⁸. Dentro de este primer ciclo historicista con temas de la conquista están Curayú o el vencedor, 1947; Obscéneba, 1957; y

Buenaventura Chatarra (1963), María Rosario Nava (1964), La fiesta de los moribundos (1966), Una medalla para las conejitas (1966), Las alegres cantáridas (1967), La esquina del miedo (1969), El raudal de los muertos cansados (1969), Las torres y el viento (1969), Esa espiga sembrada en Carabobo (1971), El insólito viaje de los inocentes (1972), Volcanes sobre el Mapocho (1974), Apacuana y Cuaricurian (1975), Roguemos todos por los inmortales (1975-1976), El caso de Beltrán Santos (1976), ¿Quién se robó esa batalla? (1976), La trampa de los demonios (1976) y Un fausto anda por la avenida (1979).

⁸⁸ Para ubicar históricamente el período de auge de la industria del petróleo he elegido primero la fecha de 1915, establecimiento del primer pozo petrolero de Venezuela con propósitos comerciales de exportación, y 1975, fecha de la nacionalización de esta industria.

Apacuana y Cuariacurian, (1975). Al período de la colonia pertenecen Joaquina Sánchez (1952), Soga de Niebla (1954) y 19 de abril (1959). Las obras que abarcan la etapa de la Guerra de Independencia son: Manuelote (1951); María Rosario Nava (1962) y Esa espiga sembrada en Carabobo (1971).

También dentro de este primer ciclo, pero con temas que exploran la Guerra Federal de Venezuela están: Un tal Ezequiel Zamora (1956), Los hombres de los cantos amargos (1957) y Lo que dejó la tempestad (1957); ésta última pieza es la obra más representada y conocida de César Rengifo. Las obras que abarcan este período específico, además de tener como fondo temático el mismo evento histórico (la Guerra Federal), conforman un peculiar tríptico pues están unidas entre sí en la exploración de la figura del general Ezequiel Zamora. Zamora fue uno de los dirigentes del Partido Liberal y comandante en jefe de la Guerra Federal hasta su asesinato, al inicio de dicho conflicto bélico. Su presencia en estas tres obras, como personaje, se da por su ausencia pues sólo se evoca y menciona su nombre pero nunca aparece en escena⁸⁹.

⁸⁹ Recordemos que Samuel Beckett (1906-1989) y Clifford Odets (1906-1963) emplean la misma estrategia dramática en Esperando a Godot (1953) y Waiting for Lefty (1935) respectivamente.

Finalmente, dentro del primer ciclo con temas sobre la explotación petrolera están: Yuma o cuando la tierra está verde, (1940), En mayo florecen los apamates (1943), El vendaval amarillo (1954), Las torres y el viento (1956) y El raudal de los muertos cansados (1969). Estas obras conforman la primera expresión teatral sobre la irrupción de la economía petrolera sobre la sociedad venezolana. Así lo subraya Rengifo:

Pocos vieron como la economía venezolana, asentada hasta entonces sobre la agricultura y la cría, se iba menguando para dar paso a otra sustentada sólo por la producción petrolera; y que esa economía, pasaba a depender, con máscaras y disfraces, pero casi absolutamente, de las fuerzas exteriores, dueñas y administradoras de la explotación del aceite. La mayoría de los ojos y de las mentes se hallaban encandilados por el brillo de la riqueza presentida. La alucinación de El Dorado volvió a recorrer llanuras y montañas. Los terribles contrastes se iniciaron: el jet y el burro; la piragua y el yate, el urbanismo desmesurado y espléndido, entre cinturones de ranchos y miserias (Mujica 73).

Como se puede observar, las piezas de este primer ciclo conforman un mural panorámico que trata de abarcar

diversos períodos del pasado de Venezuela. Rengifo elige eventos históricos donde resaltan conflictos políticos, sociales y bélicos y donde se agravan los problemas de los sectores más humildes. Además de ofrecer conflictos dramáticos con un planteamiento político de protesta social, Rengifo sondea y explora algunas particularidades de la historia nacional. Asimismo, es "una interrogación sobre la identidad que implica una búsqueda de orientación para la realidad presente" (Castillo 67). El mismo Rengifo nos aclara su interés por el aspecto histórico:

Cuando escribo teatro, aunque sea histórico, siempre busco que esos elementos jueguen dramáticamente en función del presente y precisamente yo creo que una de las maneras de conocer el presente, es mediante elementos que nos aporta el pasado. El teatro que yo escribo debe cumplir esa función (Mujica 37).

Como ya mencionamos, este primer ciclo corre paralelo a un segundo ciclo cuyo propósito, según el crítico Leonardo Azparren,

... es plantear cómo gracias a la hipertrofia de una sociedad de mercado, se produce un total estado de trastrueque, donde los valores están en función de responder a todo el aparato de sumisión. Es la alienación total, la confusión de categorías, la

inversión de planos, la confusión de niveles: el absurdo. (87)

Durante este segundo ciclo Rengifo examina los conflictos de los sectores marginales de la urbe; junto a la problemática de la "clase media". Algunas de las obras incluidas dentro de este ciclo son: Buenaventura Chatarra (1960), La fiesta de los moribundos (1966), Una medalla para los conejitas (1968), Las alegres cantáridas (1968), El insólito viaje de los inocentes (1973) y La trampa de los demonios (1977).

En estas piezas Rengifo se enfoca en hombres y mujeres atrapados por la sociedad de consumo y en un continuo deterioro de valores éticos. Rengifo explica:

En ellas se plantea la alienación del hombre contemporáneo en aquellos aspectos que implican la conmoción y mitificación de valores. Se pone de manifiesto hasta qué punto el sistema de vida actual ha arrojado aquellos que hasta hace unos cuantos años constituían valores o principios fundamentales tanto del hombre como de la sociedad. (Castillo 69)

Es imperioso indicar que la temática del trabajo pictórico de César Rengifo camina paralela a la de su creación dramática. Como ya indicamos antes, Rengifo, en México, fue discípulo de los maestros muralistas Rivera,

Orozco y Siqueiros. Su obra es fiel al estilo y la técnica muralista de la escuela mexicana. En México (1939), Rengifo además de adoptar de forma permanente este estilo y esta técnica pictóricos, también adopta los postulados teóricos, profundamente nacionalistas y con tendencias marxistas, los cuales trabajaban los artistas mexicanos. A partir de los años cincuenta diversas instituciones gubernamentales comisionan a Rengifo la elaboración de una serie de murales, a lo largo y ancho de la ciudad de Caracas, para parques y paseos públicos. Tal como sucede en su obra dramática, Rengifo elige temas de la historia nacional para estos proyectos pictóricos para hacer un viaje plástico hacia el pasado. Desde los mitos indígenas, del área del Caribe, pasa por la era de la conquista, continua con el retrato del período de la Guerra de Independencia y la Guerra Federal (siglo diecinueve), hasta llegar al siglo veinte donde analiza la época del desarrollo de la industria petrolera y sus consecuencias culturales, económicas y sociales para la gran mayoría de la población venezolana. Para Jorge Nunes, el trabajo de César Rengifo es "la hazaña plástica muralista más lograda en Venezuela" (56).

5.3. Rengifo y sus demonios atrapados.

La trampa de los demonios de César Rengifo es una pieza en un acto, bastante breve⁹⁰, publicada por primera vez el 23 de febrero de 1977 en el diario El Nacional en una edición especial del Ateneo de Caracas. La obra fue estrenada en Caracas el 23 de septiembre de 1978⁹¹. En el conjunto de la producción dramática de Rengifo, La trampa de los demonios forma parte, según Susana Castillo, "de una serie de piezas 'colaterales o marginales' en las que enfoca al hombre común atrapado por la sociedad de consumo y su sistemática de deteriorización de valores" (69).

La obra parte de una anécdota sencilla dentro de una estructura relativamente simple. Los únicos tres personajes de la obra, Él, Ella y La Muda, configuran un universo dramático donde el factor determinante para la interrelación entre los humanos no está regido por una relación con conflictos espirituales ni sentimentales; el factor determinante de la relación se da a través de los aspectos que se presentan en una relación de producción

⁹⁰ La pieza leída toma apenas unos veinte minutos aproximadamente.

⁹¹ La obra fue estrenada en los Espacios del Grupo El Triángulo, una de las agrupaciones profesionales más destacadas durante los años setenta en Venezuela.

económica específica, a la manera como la define el marxismo: . . . "formas de control o dominio que los agentes de la producción ejercen sobre los medios de trabajo en particular y sobre el proceso de trabajo en general" (Harnecker 37). Esta relación humana basada en aspectos de una estructura económica de producción, determina otra relación que podríamos llamar "social antagónica". Ella identifica a dos bandos opuestos desenvolviéndose dentro del concepto de "lucha de clases".

César Rengifo ubica la acción dramática de la obra "en nuestra ciudad" y en un espacio temporal que define como "época contemporánea". La trama de la pieza es la siguiente: el personaje Él trabaja para Ella cuya industria se centra en La Muda, que teje tapices, y su trabajo es cuidar de La Muda y vigilar su producción. Pero, en apariencia hay algo más allá de lo económico, pues Ella le pide a Él, como un servicio laboral adicional, que la complazca sexualmente. Él acepta a cambio de compartir el cincuenta por ciento de las ganancias de la venta de los tapices. Pero, además del trato económico, de la división de los dividendos que produce la "empresa", Él propone poder disfrutar de la "carne" de La Muda una vez a la semana. Ella acepta el trato y celebran el pacto. Esta es la intriga concreta que desarrolla la acción de la obra. Además de la trama central,

hay otra intriga y acción paralela o secundaria que se desarrolla sólo en la mente de La Muda, como una mezcla de recuerdo e imaginación, sin relación alguna con la realidad dramática inmediata de Él y Ella. Sin embargo, esta acción imaginativa de La Muda tendrá un peso notable en los contenidos ideológicos que quiere presentar La Trampa de los demonios ante sus lectores y espectadores.

La muda tiene conciencia de ser explotada e imagina su venganza en contra de sus explotadores cuando Él cumple su nuevo deber, es decir, cuando Él y Ella hacen el amor. Al tiempo que esto sucede, La Muda teje con premura una red; mientras Ella recuerda como llegó La muda a sus manos:

Ella.- (Voz) Es cara la muda...

Voz.- Pido lo justo. Nos costó su buena plata traerla.

Ella.- ¿Ha tenido hombre?

Voz.- ¡Nunca!

Ella.- (Voz) ¿Eso que teje no es cuento?

Voz.- ¡No! Teje tapices con flores y animales. Dele estampas y agujas para que vea. ¡Aprendió con los indios!⁹²

⁹² Como se puede notar, Rengifo trae a colación, dentro de la urbe, al sector social indígena colocado en el último escalón de la marginalidad social y económica. Este sector posee, además, parámetros culturales distintos a los de los antagonistas marginales de La trampa de los demonios. Sin

Ella.- (Voz) ¿Tiene parientes que puedan reclamarla?

Voz.- Despreocúpese. Nadie la reclamará. Ninguna de las mujeres que vendemos tiene parientes.

Ella.- (Voz) Tome, cuente los billetes... (41)

La Muda ve cuando Él y Ella vienen vestidos de gala, recién llegando de una fiesta; escucha una conversación frívola mientras sigilosamente se les acerca con una red en una mano y una vela en la otra. Por fin les lanza la red, los atrapa y los tira al suelo, busca gasolina y, cuando ya va a incendiar la red, entre amenazas, suplicas y gritos, oye voces extrañas provenientes de otra parte. Son Él y Ella que regresan de hacer el amor, festejando la ocasión y haciendo cálculos y planes económicos basados en la productividad de La Muda. Al final de la pieza se repite la imagen que La Muda tuvo antes pero ya no estará sola en la venganza, sino que muchas Mudas más, iguales a ella, saldrán a escena y precipitarán sobre Él y Ella sus redes y su fuego de venganza. Pero todo ha sido una ilusión: una quimérica esperanza en la mente atormentada de una obrera explotada y muda. Ninguna venganza se ha llevado a cabo. La liberación es tan sólo un proyecto imaginado, algo por suceder.

embargo, esta referencia a lo indígena muere allí, sin desarrollo ni mención adicional.

Él, Ella, son dos personajes con características de seres humanos ubicados al margen de cierta sociedad. El autor deposita y acentúa en ellos dos situaciones extremas de corrupción y explotación de algún sistema de producción capitalista. Ambos trafican en bienes de producción ajenos; además, también trafican con aspectos básicos de la intimidad, como la sexualidad de otros. Él es presentado como ladrón, asesino y sádico. Mirados de cerca, el autor les adjudica múltiples defectos morales y éticos. Son seres marginales, catapultados en explotadores y explotados como unidad básica de relación humana sin que sea posible ninguna otra.

La "Voz" que tramita el proceso de compra y venta de La Muda lo hace como si se tratara de algún tipo de mercancía o ganadería ("las mujeres que vendemos"). La "Voz" trae a colación que La Muda aprendió el oficio de tejer con los indios, indicando que, tal vez, La Muda sea indígena. Esto señalaría un complejo proceso de triple marginalidad en un solo personaje. Primero, su condición de muda la coloca en un grupo muy especial de seres humanos con una deficiencia grave: no puede protestar, ni comunicar, fácilmente, las injusticias de que es víctima. Segundo, probablemente es una indígena transplantada a la urbe, un ambiente no familiar y extraño a su grupo. Las etnias

indígenas en Venezuela conforman el sector social colocado en el escalón más bajo del sistema económico, político, social y cultural. Tercero, es una mujer sin parientes que la reclamen o busquen, es decir, quizá sea huérfana. A esto habría que añadir que La Muda no tiene una educación escolar formal, lo que agrava su triple condición marginal. Como se puede observar, y analizaremos en el siguiente punto, La Muda se relaciona con otro grupo marginal urbano (Él y Ella), colocado por encima de ella desde el punto de vista económico y social.

En La trampa de los demonios hay tres tipos de voces dramáticas. La primera de éstas es la voz masculina representada en el personaje de Él. Sin embargo, a pesar de ser el único hombre de la obra, la voz de Él no es la única voz masculina. La voz del personaje de Ella se presenta con cierta masculinidad o voz "machista" durante la obra. Ella, además de plantear y ser la dueña del aspecto financiero, también propone la transacción carnal entre Ella y Él, en contraste con el amor, sentimiento, como otros, totalmente ausente de la pieza. Este contraste está acentuado por el uso de un lenguaje laboral en la discusión en torno a la propuesta sexual. En distintas partes de la obra Ella le dice a Él: "Necesito otros servicios de usted" (27); "Aceptaré tu precio" (30); "Quiero saber como cumples tus

nuevos deberes" (31). Por su parte, Él utiliza el mismo lenguaje comercial en respuesta a la propuesta de Ella: "siempre cobro por todo trabajo" (28); "Para eso tengo un precio muy alto" (31).

Junto a este lenguaje comercial y operativo, para referirse al intercambio sexual, ambos personajes emplean también un diálogo con expresiones zoológicas con relación al aspecto de la sexualidad. Él le dice a Ella: "Es usted todavía una buena yegua para amansarla" (28)); "Mi hermosa gallina", "loba", "hermosa fiera, hay que domarte" (42). Así mismo Ella emplea un lenguaje similar: "lindo gallo", "picas como gallo fino", "macho", "remacho" (43).

Ella es el único personaje que tiene comunicación con el exterior, pues La Muda y Él (prófugo de la justicia) permanecen encerrados en el lugar donde se desarrolla la pieza. La tercera voz es una voz neutra y anónima, pues podrá ser desempeñada por un hombre o una mujer, ya que el autor no ofrece indicaciones al respecto. Esta Voz, es la que vende a La Muda. Estos personajes no se conocen, son anónimos entre sí. No sabemos nada del pasado de ellos. Sólo suponemos algunos detalles y sabemos que están solos.

5.4. El proceso de las relaciones entre los personajes

La obra quiere exponer la idea de la explotación del hombre por el hombre y de cómo a través de esta explotación se enriquecen sólo unos cuantos en menoscabo y esclavitud de otros. La pieza persigue demostrar que este proceso económico de relación social es un proceso desmoralizador: envilece y corrompe a una sociedad basada y estructurada en el trabajo de un obrero explotado que elabora objetos para otros sin la posibilidad de disfrutar él mismo de ellos. La producción es arrebatada de las manos de su productor básico por los mismos mecanismos de opresión por medio de los cuales se mantiene el sistema social y la producción económica.

Como las relaciones humanas en la obra están convertidas en relaciones de producción, ganancia y pérdida, compra y venta, el precio es lo significativo y lo que determina su convivencia cotidiana. Se alquila la fuerza sexual y se comparte como una ganancia adicional, más que como un placer o con un propósito reproductivo; lo único importante es el dinero. La trampa de los demonios nos dice que dentro del sistema capitalista de producción todo lo relacionado con el ser humano depende de la obtención de una plusvalía con conceptos éticos o morales oportunistas. El siguiente diálogo es un ejemplo de ello:

Él.- Si la muda continúa tejiendo como hasta ahora,
pronto podremos ingresar entre los grandes... El
señor tal, la señora cual...

Ella.- Más que señores... tendré sirvientes
uniformados... Salones con estantes llenos de
trajes... Garajes para muchos carros,
guardaespaldas. Y... lo demás lo callo...

Él.- ¡Yo compraré hembras y hembras y más hembras! ¡Me
hartaré de hembras!

Ella.- (LE DA UNA CACHETADA) ¡Cochino! ¡nunca serás
decente!

Él.- (SOBANDOSE LA CARA Y RIENDO) ¡Y tú! ¿Lo serás
alguna vez?

Ella.- Claro, cuando tenga una fortuna inmensa... Y
hasta podré casarme con un hombre honorable y ser
una gran dama y aparecer constantemente en los
diarios y revistas. ¡Claro que podré serlo! (47)

La obra presenta la denuncia de una realidad opresiva
extremando una situación ficcional que dramatiza una
relación de tiranía. La pieza es además una acusación en la
que:

Se plantea la alienación del hombre contemporáneo en
aquellos aspectos que implican la conmoción y
mistificación de valores. Se pone de manifiesto hasta

que punto el sistema de vida actual ha arrojado aquellos que hasta hace unos cuantos años constituían valores o principios fundamentales tanto del hombre como de la sociedad. (Castillo 69)

Sin embargo, la pieza no sólo denuncia y expone. También propone una salida que puede ser posible en cualquier momento. La trampa de los demonios parece decir que en la mente de cada uno de los obreros, explotados y humillados en su intimidad, existe plena conciencia de su condición oprimida. Todo ello se combina con la esperanza de que algún día podrán, junto con otros en las mismas condiciones de explotación y cautiverio económico, tomar venganza en contra de sus explotadores envolviéndolos en una red para ser incinerados.

Es obvio que el personaje de La Muda representa a la clase obrera explotada. Pero al enfrentarnos con su condición de muda, César Rengifo parece querer decirnos que hay una mordaza que pesa sobre el pueblo obrero imponiéndole silencio, sin una oportunidad para expresar su intención de liberación.

Uno de los aspectos que esta breve pieza parece resaltar es la posibilidad de que el principal instrumento de reivindicación y venganza de la clase obrera explotada debería ser su trabajo; en la pieza éste se representa en

la red que teje La Muda. Es decir, que lo central es la forma en que se aprovecha el estambre que usa La Muda para tejer los tapices, como arma y elemento liberador. Con las imágenes de venganza y liberación de La Muda, Rengifo deja abierto al espectador el compás entre los planos real e imaginativo, lo posible y lo imposible. El espectador deberá reflexionar sobre ello y, quizá, analizar los contenidos de la pieza.

5.6. Rengifo y Brecht.

La trampa de los demonios tiene algunas características donde se nota la influencia de la estética teatral de Bertolt Brecht. El primer aspecto donde resalta la influencia brechtiana viene dado en el tema mismo de la pieza. A Rengifo no le interesa el tema del sufrimiento sentimental ni emotivo de los personajes sino el tema de la explotación laboral de tipo esclavista en un mundo urbano contemporáneo. El autor quiere darnos a conocer una situación económica de injusticia extrema; no le importan sus implicaciones psicológicas profundas.

El segundo aspecto donde vemos la influencia de Brecht, como indicamos antes, viene dado en la estructura formal de la pieza. El título de la obra no indica que se hablará de seres humanos específicos sino de una situación concreta en

un lugar indeterminado del mundo. Luego, dentro de la pieza, no se encuentran nombres propios; sólo los pronombres personales: Él, Ella y La Muda. Él, Ella y La Muda, no son seres humanos corrientes sino sujetos muy especiales, seres anónimos que en conjunto representan fuerzas opuestas y en conflicto. Para el académico Severino Albuquerque, el uso de pronombres personales, en vez de nombres propios, es una de las maneras que tiene el dramaturgo de imponer aspectos de agresión sobre sus personajes pues, "the playwright may also do violence to his or her characters by denying them a name and instead using numbers or personal pronouns such Él and Ella" (25). El autor ofrece a estos seres peculiares con el objetivo de ser identificados o reconocidos por el espectador pero no para acercarnos a los personajes. Quizá de aquí viene el esquema poco verosímil de la pieza; es decir, el autor sacrifica lo esencialmente humano, los sentimientos y las emociones para denunciar una realidad injusta y violenta.

La imagen de venganza de La Muda, ofrecida como si fuera verdad en la acción dramática, para luego enterarnos que sólo era su imaginación esperanzadora, es quizá uno de los eventos dentro de la obra que podrían tener un efecto distanciador para el espectador. Rengifo nos lleva dentro de un proceso de ajusticiamiento extrajudicial, pero

imaginado, para distanciarnos del evento mismo con el objetivo de reflexionar sobre sus posibilidades reales.

Todavía está por hacerse un diagnóstico extenso de la totalidad de la obra dramática de César Rengifo. Sólo se encuentran comentarios esporádicos, o algún capítulo breve, en antologías de ensayos sobre el teatro latinoamericano. El Rengifo teatral no siempre ha contado con el mismo apoyo crítico del pictórico, mucho más difundido, apreciado y estudiado que su creación dramatúrgica. Para algunos críticos, como Leonardo Azparren, "la trascendencia de su teatro está en ser el primero que se propone y logra en parte un teatro con categoría artística" (88) Sin embargo, para el crítico chileno Orlando Rodríguez, la obra de Rengifo "es una obra sólida y firme de continua trascendencia en Latinoamérica" (27).

6. La otra historia: La guerrita de Rosendo (1976) de Gilberto Pinto.

Venezuela, según Rengifo,
tiene memoria para olvidar.
(Pinto C7)

6.1. Pinto y la dramaturgia de Venezuela

Gilberto Pinto (1930) es un dramaturgo prolífico con una cronología que se inicia en 1959. Además de La guerrita de Rosendo ha escrito otras diecisiete piezas⁹³. De estas obras, La buhardilla (1970) obtuvo el premio del octavo concurso de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia (1971); Los fantasmas de Tulemón obtuvo, en 1970, el premio Ana Julia Rojas del Ateneo de Caracas; y por último, Pacífico 45 (1972) ganó el primer concurso nacional de obras de teatro en un acto organizado por la Asamblea Legislativa del Estado Carabobo y el Centro Venezolano de Teatro (1972). Entre sus obras más representadas están La guerrita de Rosendo y La muchacha del Blue-Jeans (1981). Como es frecuente entre los creadores de la escena teatral

⁹³ El rincón del diablo (1959), El hombre de la rata (1963), La noche moribunda (1965), Los fantasmas de Tulemón (1970), La buhardilla (1970), Pacífico 45 (1972), La visita de los generales (1980), Mark Crossman vuelve a su casa (1973), La noche de San Juan (1978), Cándido candidato (1980), La muchacha del Blue-Jeans (1981), Primavera (1983), El confidente (1985), Los compinches (1986), Un domingo de verano (1986), Lucrecia (1988) y Gambito de dama (1989).

venezolana, Gilberto Pinto, desde los inicios mismos de su carrera, ejerce otras profesiones. Desde el año de 1950 hasta el presente ha llevado cabo una labor destacada como actor, director, pedagogo e investigador teatral. Además de sus obras dramáticas, Pinto ha escrito dos ensayos hasta hoy inéditos⁹⁴: "Jesús Gómez Obregón y su época" y "Contranotas para jóvenes dramaturgos".

Los historiadores del teatro venezolano incluyen a Gilberto Pinto dentro de la generación que revitalizó la escena nacional y creó las bases del teatro moderno en Venezuela. En 1948 Pinto formó parte del grupo de jóvenes estudiantes que ingresaron al curso de capacitación teatral que dictó el actor mexicano Jesús Gómez Obregón (alumno del actor japonés Seki Sano⁹⁵, que a su vez fuera alumno del director ruso Constantin Stanislavsky). Jesús Gómez Obregón

⁹⁴ En una entrevista con el diario El Nacional (5 junio 2003, C7) el propio Gilberto Pinto dice tener estos trabajos inéditos.

⁹⁵ "Seki Sano is a singular figure devoted to political theatre, whose role as promoter and inspirer is today acknowledged in all Latin America. Japanese by birth Seki Sano grew up in the Japanese University theatre, which was deeply committed to the communist and proletarian fronts. From 1931 he continued his experience outside Japan first in the USA, afterwards in USSR, then in the USA again, and lastly in Mexico from 1939. His activity as a militant theatre director gave a stimulus to the development of a popular and political theatre of brechtian inspiration" (Tanaka 1).

había sido invitado por el novelista Rómulo Gallegos, Presidente de Venezuela en 1948, como parte de un acuerdo de intercambio cultural entre el gobierno de México y el de Venezuela. A partir de la década de los setenta una de las actividades más destacadas de Gilberto Pinto fue la de promotor cultural al fundar y coordinar "El Triángulo", una importante agrupación teatral de extensa labor en la escena caraqueña. En 1999 a Gilberto Pinto se le otorgó el Premio Nacional de Teatro, la condecoración más relevante del teatro venezolano⁹⁶.

Buena parte de la producción dramática de Gilberto Pinto ha sido representada y publicada. Algunas de sus obras forman parte del repertorio de grupos teatrales de Hispanoamérica y España. Las historias del teatro venezolano sitúan a Gilberto Pinto dentro de la generación de los años sesenta. A pesar de tener más de una docena de obras, la crítica, salvo tres breves excepciones, lo ha ignorado persistentemente. Su obra carece de un estudio profundo y extenso. Sólo esporádicamente han aparecido reseñas de algunas de sus piezas representadas o la mención

⁹⁶ Con anterioridad a este premio ya había recibido otros reconocimientos oficiales como dramaturgo. Entre ellos: el premio Guaicaipuro de Oro, el Juana Sujo y el premio Ávila. El gobierno nacional le ha otorgado las Órdenes Mérito al Trabajo, el premio Andrés Bello y la condecoración Francisco Fajardo por su labor artística.

del estreno de alguna de ellas; ha faltado sin embargo una reflexión del conjunto de sus piezas más allá de una breve nota de prensa.

De las escasas observaciones sobre Pinto resalta la de Leonardo Azparren (72) quien le otorga una "mayor redefinición" como dramaturgo en su análisis de las tres obras premiadas (Pacífico 45 (1972), La buhardilla (1970) y Los fantasmas de Tulemón (1970). Esta característica de "redefinición", que nota Azparren, es producto de una crisis de grupo generacional, enquistada en un "realismo mecánico y melodramático del cual [Pinto] logra individualmente escapar" (73).

Por su parte, en el libro Teatro venezolano, Rubén Monasterios es quien más de cerca se ocupa del autor dedicándole tres páginas. Menciona sus primeras cinco obras y se detiene, sucintamente, en cuatro de ellas. En su introducción a Los fantasmas de Tulemón, Isaac Chocrón también nos habla de la obra de Pinto en términos muy cercanos al argumento que encontraremos luego en La guerrita de Rosendo⁹⁷:

Pinto investiga, a través de sus personajes, el proceso de corrupción que parece suceder en quienes

⁹⁷ Desconocemos si Chocrón conocía la pieza con anterioridad.

asumen el poder político. Hasta el más idealista se transforma en animal del zoológico diario y público, que compone la minoría de líderes en o fuera del poder. Este zoológico, casi bestiario en los ojos de Pinto, delata fallas fundamentales en la estructura social que rige a Venezuela (Chocrón 7).

Es difícil hablar de etapas en la dramaturgia de Gilberto Pinto; sin embargo, se pueden señalar al menos tres tendencias preponderantes dentro de su producción. La primera estaría conformada por obras con preocupaciones sobre problemas universales como la guerra, la explosión de la bomba atómica y otros temas relacionados (En rincón del diablo, 1959; El hombre de la rata, 1963; La buhardilla, 1970 y Pacífico 45, 1972). Una segunda tendencia estaría caracterizada por la exploración de temas políticos en la historia de Venezuela, tanto de la historia contemporánea como eventos históricos del siglo XIX (Los fantasmas de Tulemón, 1970; La guerrita de Rosendo, 1970; El confidente y Cándido candidato, 1980). Una tercera tendencia incluiría obras con preocupaciones sobre males sociales como la droga y el alcoholismo, entre otros, de cierta población en contextos urbanos (La muchacha del Blue Jeans y Primavera, 1983). A pesar de esta división por tendencias en la dramaturgia de Gilberto Pinto, es necesario aclarar que en

todas estas piezas es constante la preocupación por temas políticos y sociales (la corrupción y el exceso de poder) donde se explora la causa de estos problemas y se propone la justicia social.

6.2. Pinto y su guerra de historia patria

La guerrita de Rosendo⁹⁸ fue publicada por primera vez en 1976 y estrenada el 15 de octubre del mismo año en el Teatro Nacional de Caracas bajo la dirección del autor⁹⁹. La obra parte de un trance histórico, para configurar, como bien lo expresa Chocrón en su el prólogo a la obra, "un teatro de violencia y crueldad". Pero también, y sobre todo, un teatro inmerso en una preocupación de fundamento político, a partir de una interpretación o visión particular de algunos eventos de la historia de Venezuela. Para el crítico Javier Vidal la importancia de esta obra radica en que:

⁹⁸ Las notas del presente trabajo hacen referencia a la última publicación de la pieza incluida dentro de la antología: Teatro venezolano contemporáneo, Ed. Orlando Rodríguez. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991.

⁹⁹ La primera edición de La guerrita de Rosendo la publica Monte Ávila para su colección de teatro venezolano coordinada por el dramaturgo Isaac Chocrón. La segunda edición de la pieza aparece dentro de la antología: Teatro venezolano contemporáneo coordinada por Orlando Rodríguez y publicada por el Fondo de Cultura Económica en Madrid en 1991.

... no sólo rescata el valor histórico y político de nuestro muerto pasado sin memoria, sino que le da un valor dramático, resaltando la esencia estética escénica sin sacrificar ni uno ni otro concepto. Es decir, sin el panfleto ni el documento (Vidal 479).

En efecto la pieza medita sobre los conflictos de una ética revolucionaria. Estos choques éticos desencadenan un comportamiento que se ve como traición a una moral revolucionaria. Así, la obra profundiza en la ética y moral "revolucionaria", al exponer sus conflictos sociales e históricos y algunas de sus peculiaridades expresadas en actitudes individuales. Todo ello se presenta como una consecuencia de la historia convulsionada y violenta de la Venezuela del siglo XIX. Una acotación escénica al comienzo de la pieza nos informa que la acción está ubicada "En Venezuela. Después de la Guerra Federal. Durante cualquier montonera. Entre godos [grupo conservador con el poder económico y político] y liberales [grupo fuera del poder pero con aspiración al mismo]. Último tercio del siglo diecinueve" (149).

Después de la Guerra de Independencia de Venezuela (1810-21), la Guerra Federal (1859-63) es considerada por los historiadores como la contienda bélica más larga y sangrienta de la historia de Venezuela. A la Guerra Federal

también se la conoce con el nombre de Guerra Larga, Revolución Federal o Guerra de los Cinco Años. Ésta fue una contienda con características de guerra civil entre dos bandos partidistas, el partido "liberal" en contra del partido "conservador". Los historiadores tienden a identificar dentro del grupo conservador a los comerciantes adinerados de Caracas, y algunas otras ciudades; junto a las élites dominantes desde el tiempo de la Colonia, estos comerciantes ahora buscaban mantener sus privilegios políticos y económicos. Dentro del bando liberal, el historiador Frank Rodríguez (3) ubica, principalmente, a los nuevos grupos surgidos de la Guerra de Independencia, cuyos privilegios sociales se veían confirmados por las tierras que habían recibido como resultado del traspaso a nuevas manos del latifundio colonial (3).

La mayoría de los libros de texto de historia patria datan el comienzo de la Guerra Federal el domingo 20 de febrero de 1859¹⁰⁰, cuando un comandante adepto al partido liberal, seguido por cuarenta hombres, asalta con éxito un

¹⁰⁰ La fecha del inicio de la Guerra Federal (20 de febrero de 1859) pasará luego a formar parte del escudo nacional, al lado de la fecha de la Firma del Acta de la Independencia de Venezuela frente a España (19 de abril de 1810).

cuartel en Coro¹⁰¹ y lanza el "Grito de la Federación"¹⁰². A pesar de esta fecha precisa, para Frank Rodríguez, la guerra tiene antecedentes políticos que tienen su raíz en la lucha por el poder económico y político iniciada en 1830. Esta es la fecha de la separación de Venezuela de Colombia y, a la vez, marca el comienzo de la disputa entre los bandos partidistas liberales y conservadores. Según Rodríguez,

Para 1830 el panorama político venezolano consistía en un campamento armado de ex combatientes de la Independencia, recompensados muchos de ellos con la adjudicación de tierras; pero que veían bloqueadas sus aspiraciones de conducir los destinos de la República, debido a la centralización del poder legitimada por la constitución de 1830, bajo el poder de José Antonio Páez¹⁰³ y su base de poder: la burguesía comerciante

¹⁰¹ Coro es una ciudad porteña localizada en la costa occidental del país. Luego pasaría a ser la capital del estado Falcón (Falcón fue el apellido de uno de los líderes de la Guerra Federal y presidente de Venezuela después de concluida la guerra).

¹⁰² Lo que se conoce como Grito de la Federación fue: "Oligarcas, temblad, viva la libertad".

¹⁰³ José Antonio Páez había sido un héroe de la Guerra de Independencia y primer presidente del país. Luego volvería a ser presidente nuevamente.

caraqueña y muchos de los antiguos terratenientes, núcleo dominante del partido Conservador (4).

Durante una depresión económica aguda de todo el país, el partido liberal se lanzó en contra del gobierno "centralista" de Caracas para derrocarlo e instaurar una república con autonomía federal de sus estados y regiones. En lo político, los liberales, además de la autonomía, proponían el sufragio "universal" de varones, la abolición de la esclavitud y de la pena de muerte. En 1863, el gobierno, en manos del partido conservador, capitula y le concede el triunfo al partido liberal. Sin embargo, las estructuras de la sociedad agraria tradicional no se modificaron y otras guerras y revoluciones continuaron sacudiendo al país hasta principios del siglo XX. Dentro de este contexto bélico, de profunda crisis económica, política y social en general, Gilberto Pinto localiza la trama de La guerrita de Rosendo.

6.3. Estructura e intriga de la pieza

La pieza consta de cinco personajes. Estos personajes están, a la manera de la tragedia o las piezas del teatro clásico francés, divididos en dos grupos en conflicto extremo: protagonistas y antagonistas. El primer grupo de personajes está integrado por Rosendo Calcurián, comandante

del ejército liberal y Ermelinda Hinojosa, partidaria del mismo ejército. Pero este segundo personaje (Ermelinda Hinojosa) sólo forma parte del grupo protagónico en la primera parte de la pieza. Durante la segunda parte una serie de hechos determina que comience a identificarse con el segundo grupo de personajes, es decir; con los antagonistas. Los personajes antagónicos son los siguientes: Cristóbal Camejo, Jacinto y Cunaguaro, soldados al mando de Rosendo Calcurián.

La obra se inicia durante un anochecer con un monólogo de Rosendo Calcurián donde se nos informa su nombre de pila, el porqué está herido en un hombro, contra quién pelea y sus ideas liberales:

(Un trapo amarillo le cubre la cabeza. Entra jadeante y sudoroso a un rancho. En el interior se escuchan disparos)

Rosendo.- ¡Qué vaina! Esa lanza no respetó ni carne ni hueso... Me ha fregado todo el hombro, sí señor... Creo que esos godos nos estaban dando con el plomo en los ojos... Bueno, tendré que esperar la noche a ver que carajo hago con este agujero... En fin Rosendo Calcurián: ve pidiendo a los santos que todo te salga bien (485).

"El rancho"¹⁰⁴ será el único espacio escénico de la obra. El tiempo virtual transcurrido estará entre las seis de la tarde y las diez de la noche. La pieza está escrita en dos partes: una es continuación casi inmediata de la anterior; sólo transcurren tres horas de la primera a la segunda parte de la pieza. En la primera parte de la obra, Gilberto Pinto establece una angustiosa tensión entre los dos personajes principales, Rosendo y Ermelinda. Cada uno de ellos tendrá como labor individual desarrollar una acción dramática contraria a la del otro.

Ermelinda ve entrar al rancho a Rosendo que está mal herido. Él no se da cuenta de que ella lo observa. Luego, Ermelinda entra para ofrecerle su ayuda ya que pertenecen al mismo bando en la lucha armada. Rosendo acepta su ayuda y comienza una relación amical entre ambos. Ermelinda sale a buscar agua para curarle la herida. Rosendo la sigue con la mirada y puede observar, por entre las rendijas de las tablas del rancho, cuando Ermelinda habla con una mujer vieja mientras le señala el sitio donde está Rosendo.

¹⁰⁴ La palabra "rancho" en Venezuela designa un tipo de vivienda muy humilde tanto en construcción como en apariencia. En la época en que está ubicada La guerrita de Rosendo un rancho consistía en una construcción hecha en bahareque con techumbre de paja. En la actualidad, aun cuando las viviendas de los barrios más pobres estén hechas de ladrillos o materiales de construcción, se les sigue llamando ranchos.

Ermelinda regresa con el agua y Rosendo le participa que "apenas caiga la oscuridad me chuseo por el pueblo y cojo monte" (493).

Esta información determina e inicia el desarrollo de toda la acción de la obra. Ermelinda, sin importar lo que tenga que hacer, a todo trance y sin escatimar esfuerzos, tratará de impedir que Rosendo salga del rancho. Rosendo, por su parte, intentará justamente lo contrario; es decir, huir al monte al anochecer pues cree que el ejército godo, después de la batalla victoriosa donde fue herido Rosendo, lo buscará y matará si lo encuentra.

En esta primera parte no se nos informa con claridad por qué el personaje de Ermelinda dialoga de manera ambigua y huidiza, rehuendo dar cualquier información precisa sobre ella misma. Ermelinda da a entender que oculta algo; por su extraño comportamiento podemos percibir que nos anuncia un suceso inesperado. Una vez creado el conflicto de acciones contrarias entre Rosendo y Ermelinda en la búsqueda de objetivos opuestos, el dramaturgo nos irá configurando el retrato social, histórico y existencial del comandante liberal Rosendo Calcurián¹⁰⁵.

¹⁰⁵ La figura de Rosendo Calcurián es puramente ficcional.

Se nos informa de ciertas características de Rosendo. Algunas de estas características son de índole positiva; y otras son negativas, desde el punto de vista de sus aliados en la lucha armada. Rosendo Calcurián lleva tres años peleando en la guerra, siempre en el campo de los liberales; Rosendo se representa como un personaje oportunista. Es un violador de mujeres; sin embargo, es valiente y aguerrido en las batallas. Estas particularidades del personaje protagónico se dan dentro del contexto de la acción de seducción por parte de Ermelinda. Poco a poco Ermelinda le va ofreciendo la perspectiva del placer sexual. El lector/espectador lo intuye, a través de ciertas palabras y maneras de comportamiento de Ermelinda. Hay cierta ambigüedad, ya que la entrega de Ermelinda significa la aceptación sexual de Rosendo con la finalidad de retenerlo más tiempo dentro del rancho.

A instancias de la joven, Rosendo nos cuenta cómo ingresó en las filas de los liberales y qué es para él la guerra.

Rosendo.- Por los lados de Calabozo yo andaba medio sarataco¹⁰⁶ una noche, porque me había disparado unos buenos buches de lavagallo¹⁰⁷ en una pulpería por ahí,

¹⁰⁶ "Medio sarataco", medio ebrio.

cuando me tropecé con una montonera que andaba guerreando. Era una partida de carrizos¹⁰⁸ cuatriboliados de verdad-verdad. Entonces yo me dije: 'aquí está tu sitio, Rosendo Calculrián: entre estos choluos que tienen tabaco en la vejiga y no se andan con linduras para llevarse a cualquiera por delante'. Y no había terminado de pensarlo cuando ya me encontré platicando con el jefe, un tipo que tenía el pelo colorado, lo mismo que un torito orúo, y que era de la Concepción de Arauca. El fulano me miró de arriba a abajo, así, y me respondió: "El que quiera venir conmigo, no tiene más que ensillar". Y aquí me tiene: más amarillo que volverlo a decir" (502)

Ermelinda le responde: "Eso significa que si hubiera tropezado con los godos, hoy sería más azul que el mismitico cielo ¿no?"¹⁰⁹ (502). En otra parte Rosendo nos reitera su condición de aprovechado y oportunista cuando le explica a Ermelinda el porqué viola a mujeres: "... en la guerra todo está permitido. Uno se limita a agarrar las cosas sin pensarlo dos veces. Así de sencillito" (504).

¹⁰⁷ Aguardiente blanco de caña.

¹⁰⁸ Individuos.

¹⁰⁹ El color de la bandera del partido conservador era azul y la bandera del partido liberal era amarilla.

En el mundo de jefe guerrero de Rosendo Calcurián todo está rodeado de corrupción y arbitrariedad. Sus motivaciones personales para entrar a la guerra sin ideales, los procedimientos legales amañados que propone para los subalternos que no están de acuerdo con él y la manera de llevar la guerra con hurtos, son presentados como si fueran los procedimientos de una banda de crimen organizado regido por el interés, el atropello y la venganza personal. Rosendo utiliza con habilidad el vocabulario que le ofrece el contexto de la guerra para justificar su comportamiento de abuso e injusticia. Para este antihéroe, un saqueo no es un latrocinio sino "una requisita" (510). Huir del enemigo no es escabullirse sino "emprender la retirada" (487).

Al comienzo de la segunda parte ya es un hecho evidente que hubo una relación sexual entre Rosendo y Ermelinda. "Es de noche, croan las ranas y se oye el canto de los grillos" (509). Han transcurrido como tres horas y son entre las nueve y diez de la noche. Vemos a Rosendo cuando . . . "termina de ajustarse los pantalones y a Ermelinda acostada en el catre, de espaldas al público. Vemos su torso desnudo, casi hasta el nacimiento de las nalgas. Su vestido al pie del catre" (509).

Ermelinda continúa con su juego de querer retener a Rosendo; es complaciente, dócil, seductora, y lo invita de

nuevo al catre cuando se da cuenta que Rosendo se dispone a partir. Rosendo desiste del ofrecimiento pero ella insiste y entonces él le promete regresar por ella al finalizar la guerra, porque desde esa noche ella es su mujer oficial. Ella, sin más alternativas de retenerlo, y en un último intento por permanecer más tiempo con él dentro del rancho, ofrece marcharse con él a la lucha. Rosendo, decidido ya a irse, rechaza llevársela consigo. Pero en esos instantes, mientras discuten, se acercan unos caballos. Son Cristóbal, Jacinto y Cunaguaro: sus subalternos. Rosendo los observa con alegría, pero extrañado de que vengan acompañados por la vieja con quien antes hablara Ermelinda. Es entonces cuando descubrimos que el propósito de Ermelinda en querer retener a Rosendo, era el de dar tiempo a que llegaran los tres soldados, a quienes había mandado a avisar con la anciana. Aquí se llega al verdadero motivo de la acción: poder llevar a cabo un juicio militar al comandante liberal Rosendo Calcurián, en un sitio apropiado donde sus secuaces no estuvieran presentes.

A Rosendo se le acusa de robo, saqueo, asesinato, violación, abuso de autoridad, de proceder como un dictador, de proceder con insidia y traicionar al ejército liberal. Se concluye que él "no es elemento de confiar" (528). Y por

ello debe morir fusilado con el cargo de traición. A lo que Rosendo responde:

La guerra es siempre la misma y al final de ella todos los pendejos como nosotros salimos traicionados. ¿Qué más puede hacer uno que asegurarse un porvenir? Todo el que se alza y coge el monte, anda buscando sólo su propio beneficio. Así que en cuanto no más se termina la pelea, nos mandan al mismísimo carajo y se quedan ellos disfrutando el coroto¹¹⁰. Siempre ha pasado así en este país, y siempre pasará igual. La guerra de independencia y la guerra federal no le trajeron nada al pueblo (527).

Mientras Rosendo Calcurián es llevado afuera para ser fusilado, Cristóbal, que es el hermano de Ermelinda, le pregunta: "¿Sientes vergüenza?" y ella le responde:

Ermelinda.- No. Lo que siento es asco. No soportaba el roce de su piel. (Ermelinda, pausadamente, va a cerrar la puerta. Viene al centro de la escena. Se desnuda, toma un trapo, lo moja en la lata de agua y lentamente, comienza a restregar su cuerpo. Lo hace con ademán duro, tratando de borrar las huellas lascivas del mulato Calcurián. Dos lágrimas comienzan a descolgarse

¹¹⁰ "El coroto" se refiere al "poder político y económico".

de sus ojos. Descarga fuera: Rosendo Calcurián ha sido fusilado. Ermelinda ni se inmuta. El Cunaguaro (fuera) ¡Vivan los liberales, Carajo! (530).

El personaje femenino cumple distintas funciones dentro de la estructura de la pieza. Primero, como ya dijimos arriba, Ermelinda será parte del motor que acciona la intriga pero con objetivos contrarios a los de Calcurián. Ella quiere retenerlo junto a ella a toda costa y durante un tiempo indeterminado; él no quiere que lo retengan más allá de lo necesario para valerse por sí mismo y huir. Segundo, Ermelinda funcionará como instrumento dramático que permite conocer de cerca la historia vital y guerrera de Rosendo Calcurián. Es por este personaje femenino que podemos oír hablar con cierta sinceridad a Rosendo. Ante Ermelinda, Calcurián comenta en detalles sus acciones de guerra, saqueo y lucro. Tercero, Ermelinda, junto al otro personaje femenino de la obra ("una vieja") que nunca vemos, será el instrumento por el que es posible obtener "justicia" dentro de las circunstancias de la pieza. Esta vieja es la que comunicará dónde se encuentra el comandante Calcurián con Ermelinda. Para poder lograr esta "justicia" Ermelinda no dudará en ejercer tretas y en fingir como medios efectivos para conseguir su objetivo.

Ermelinda tiene claro su papel en las circunstancias fortuitas en que se ve envuelta. Toma decisiones rápidas y determinantes, siempre con el mismo objetivo en la búsqueda de justicia. ¿Sugiere Pinto acaso que las estrategias usadas por Ermelinda (la simulación, el disimulo, no decir la verdad y hasta el engaño) sean válidas como armas del débil ante el poder para lograr cierta justicia? Esta es quizás una de las preguntas que deberá formularse el espectador/lector. Ermelinda usa, además, su propio cuerpo como herramienta, como su forma de compartir la lucha de guerra con otros soldados que también se enfrentan cuerpo a cuerpo con el enemigo. Para Ermelinda lo importante fue el objetivo final sin importar los medios para alcanzarlo. ¿Quiere Pinto, tal vez, proponer que es posible lograr objetivos políticos y sociales sin importar los mecanismos que se utilicen y que luego será posible el auto limpiarse como lo hace Ermelinda al final de la pieza? El espectador tendrá que responder a esta interrogante. Creo que Pinto presenta, acaso, tal situación en la pieza con el objetivo de despertar en el espectador estas inquietudes.

6.4. Poder, corrupción y castigo ejemplarizante

En la pieza se patentiza un proceso de cambio un tanto radical en la ideología del autor si la comparamos con la

de sus piezas iniciales. En su primera obra, El rincón del diablo (1959), "un grupo de obreros -mineros- sometidos a la explotación feroz de un capataz se rebelan contra éste, lo atrapan, lo someten a un juicio sumario y lo perdonan" (Monasterios 45). El tema de fondo es el mismo: la lucha de clases desde una perspectiva marxista. Sin embargo, desde el tránsito de sus primeras obras, Gilberto Pinto parece considerar que ya no es posible el perdón. Rosendo Calcurián debe y tiene que morir en su "guerrita".

Así, La guerrita de Rosendo forma parte de un grupo de piezas venezolanas comprometidas con una ideología de izquierda. La obra expresa una denuncia, desarrolla una tesis y propone una alternativa. La pieza presenta la corrupción como tema de denuncia; desarrolla la tesis de seguir el ejemplo de un comportamiento ético y justo (contrario a la corrupción y el abuso de poder); y finalmente, creo que propone el castigo a la corrupción como medida ejemplarizante. Estos elementos están acordes al proceso de estructuración dramática que, según Rubén Monasterios, desde sus obras iniciales, ha empleado Pinto para conformar un teatro deliberadamente comprometido con una ideología marxista. En La guerrita de Rosendo, Gilberto Pinto no calca ni sigue los patrones o modelos específicos pregonados por Bertolt Brecht en su poética para un teatro

político; sin embargo, para la mayoría de los críticos es presentida y evidente la influencia general de Bertolt Brecht sobre Pinto en su preocupación por presentar un teatro centrado en problemas de orden social o políticos como sucede en La guerrita de Rosendo.

6.5. Lo histórico y el presente inmediato

Al insertar en una coyuntura específica de la historia del siglo XIX de Venezuela una situación dramática, Gilberto Pinto ofrece una interpretación marxista de la Guerra Federal de Venezuela. De este modo presenta su punto de vista sobre las luchas armadas llevadas a cabo en el país hasta el momento de la escritura de la pieza. A través de La guerrita de Rosendo, Gilberto Pinto cuestiona los beneficios de la historia bélica del país y presenta los perjuicios que tanto la Guerra de Independencia como la Guerra Federal trajeron a la población. En la obra se sugiere que estas guerras, exaltadas por los historiadores nacionales, no trajeron ningún cambio favorable, o ninguno en absoluto, en las estructuras de poder y corrupción de las instituciones oficialistas.

Esta obra de Gilberto Pinto intenta sugerir que la guerra expuesta en el argumento, como otras guerras en el devenir histórico de país, fue tan sólo el producto de los

intereses económicos de grupos opuestos entre las clases dirigentes que detentaban el poder. La guerra no tuvo otra justificación que la búsqueda de beneficio material de un sector de la oligarquía criolla. Su resultado fue la muerte, la miseria y el mayor empobrecimiento del pueblo. Estas guerras y sus dirigentes, invocando un futuro posible lleno de libertades, promesas y esperanzas de cambio, promovían una revolución radical. Irrevocablemente las traiciones por intereses económicos prevalecieron sobre los propósitos iniciales. El pueblo era y es, dice Pinto, carne de cañón del poder. Los dirigentes sólo buscaban el enriquecimiento personal, el poder total y por ello la traición era inevitable. En contrapartida a la figura de Rosendo Calcurián, el dramaturgo opone la figura del pueblo bueno, fiel y verdaderamente comprometido con una revolución, un ideal y un posible cambio, sin intereses mezquinos.

La comparación con la actualidad, es decir, la realidad social y política desde la que escribe Gilberto Pinto, la vigencia de ubicar una intriga dramática dentro de un pasaje real histórico del siglo XIX y establecer un parangón con un contexto presente, creo que es la intención última de La guerrita de Rosendo. Se busca una íntima conexión con los acontecimientos de una realidad cotidiana; que el lector/espectador pueda aprender una lección que le

permita tomar una decisión con relación a una denuncia específica. Si conectamos La guerrita de Rosendo con la actualidad política de su autor, parecería advertirnos de peligros inminentes relacionados con situaciones similares a la planteada en la obra: los dirigentes políticos de un presente relativo, en equivalencia con los dirigentes guerreros y políticos del pasado, invocan ideales incitando confrontaciones. De este modo esperan ganar el poder y la riqueza personales, olvidando y traicionando al pueblo que los apoyó esperanzado en un cambio favorable. Para concluir, quizá convenga resaltar el criterio de Javier Vidal, para quien con La guerrita de Rosendo:

Gilberto Pinto realiza el gran paso en nuestra dramaturgia. En primer lugar, un acercamiento a la realidad histórica. Una ruptura con el teatro foráneo, su estilo, su lengua y habla. Un acercamiento a lo auténticamente nacional (480).

En los personajes de Ermelinda y los tres soldados, La guerrita de Rosendo parece proponernos un modelo moral específico y ofrecer un comportamiento ético-práctico determinado por las circunstancias de la intriga. La trama de la pieza induce a pensar que, sin importar las derrotas y las traiciones, sufridas por el pueblo, se debe continuar la lucha sin descanso. La lucha por un cambio favorable es

lo central: este cambio es posible y no admite el derrotismo.

Creo que Gilberto Pinto, sorprendentemente, propone una solución drástica o radical para la lucha revolucionaria, en contra de la traición a los ideales de transformación. En el procedimiento de juicio que se lleva a cabo contra Rosendo Calcurián; se ignoran los requisitos legales oficiales que estarían establecidos por una institución armada. Por una parte, es un juicio arbitrario, no autorizado, que podría parecer más la acción de una venganza personal que un procedimiento ajustado a las leyes. Rosendo tiene acusadores y jueces, pero no defensor. El grupo de los tres soldados no tenía la legitimidad requerida por el Estado para contemplar la pena de muerte como castigo a ningún crimen. Así pues, es obvio que el grupo que acusa y juzga está cometiendo un acto ilícito. Sin embargo, por otra parte, se podría argumentar que el juicio no se ajusta a los procedimientos jurídicos regulares porque dentro de la trama hay una situación bélica que impediría llevar a cabo un juicio que siga formas establecidas. Por otro lado, se podría aducir que "las formas legales establecidas" para conducir juicios militares o regulares estaban promulgadas por sectores conservadores para su beneficio personal. Pinto parece

decirnos que no se puede proceder por otra vía distinta a la que durante el juicio tomaron sus personajes. No hay posibilidad de obtener una "justicia adecuada" por la vía oficial pues el sistema mismo está corrupto.

Utilizando un criterio quirúrgico, comparando la lucha política con procedimientos de cirugía aplicados al cuerpo, La guerrita de Rosendo plantea la extirpación de un miembro inservible como la curación definitiva a un mal que podría gangrenar las otras partes de un cuerpo sano. Si bien en la pieza se ofrecen unos preludios de juicio sumario, la enfermedad incurable que representa Rosendo, con su traición, es amputada del resto del organismo revolucionario en la búsqueda de una solución definitiva. ¿Es ésta la propuesta última de Pinto?

7. Denuncia y drama: La farra (1974) de Rodolfo Santana

Vivimos en una época donde lo insólito se mezcla con una realidad violenta que llega a tomar caracteres de ficción. En medio de toda esa situación, es necesario creer en un teatro que se apoye en la ciencia, en la historia, en esa violencia cruda e irreal, que dé como resultado un teatro de confluencia política y poética (Santana 9).

7.1. Santana: "el fénix tropical"¹¹¹.

Rodolfo Santana (1944) es uno de los dramaturgos más prolíficos de Venezuela y también es el autor teatral más representado tanto en el ámbito nacional como en el exterior. Su obra ha sido traducida a varias lenguas. Además de dramaturgo, Rodolfo Santana ha sido director artístico del Teatro Universitario de Maracay, del grupo El Triángulo, del Laboratorio de Investigación Teatral de la Universidad del Zulia, del grupo Cobre (del cual es fundador) y del Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. En la actualidad coordina para el Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela (CONAC) varios proyectos para desarrollar talleres de dramaturgia.

Además de La farra, Rodolfo Santana ha publicado muchas otras obras¹¹². Como dramaturgo ha recibido numerosos

¹¹¹ Así lo bautizó el crítico e historiador teatral Leonardo Azparren por la numerosa producción de Santana, en comparación con el dramaturgo del siglo de oro Lope de Vega.

reconocimientos y premios nacionales e internacionales¹¹³.

Si bien Santana comienza a escribir desde el inicio de los años sesenta no será hasta la década de los años setenta que sus obras comenzarán a ser representadas a escala

¹¹² La muerte de Alfredo Gris (1963), Algunos en el islote (1963), Tiránicus (1964), Las camas (1967), Los hijos del iris (1968), El sospechoso suicidio del señor Ostrovich (1968), El ordenanza (1969), Los criminales (1969), Barbarroja (1969), Nuestro padre Drácula (1969), Tarántula (1970), El sitio (1970), El ejecutor (1970), La historia de Juan Calabazas (1970), Moloch (1971), Me gusta que cantes boleros sobre mi cadáver (1971), La horda (1972), Las fórmulas (1972), El gran circo del Sur (1973), Confesión íntima en lo alto de la montaña (1973), El animador (1974), La empresa perdona un momento de locura (1974), El pacto (1974), Los ancianos (1975), Historias de cerro arriba (1976), Fin de round (1977), Gracias por los favores recibidos (1978), El rim de la Seguridad Nacional y otras torturas (1979), Sea usted un héroe (1982), Crónicas de la Cárcel Modelo (1983), Primer día de resurrección (1984), Rumba caliente sobre el Muro de Berlín (1984), El vegetariano caníbal (1986), Asalto al banco de sangre (1987), Amor al filo de la luna (1988), Baño de caballeros (1988), Ese bolero es mío (1988), Un lugar donde nadie nos mire los zapatos (1988), Con los fusiles volados (1988), Enigmas en primer plano (1989), Baño de damas (1989), Encuentro en el parque peligroso (1973-1989), Algo vuela frente a la luna y no es avioneta (1973-1989), Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca (1973-1989) y Mirando al tendido (1978-1990).

¹¹³ Entre estos premios destacan: la Mención de Honor en el Concurso Internacional León Felipe por Tarántula (1972), Primer Premio Nacional de Teatro por Barbarroja (1973), Premio Nacional de la Crítica por El animador y La empresa perdona un momento de locura (1978), Premio Juana Sujo por Gracias por los favores recibidos (1980), Premio Consejo Nacional de la Cultura por Fin de round (1982), Premio Municipal de Teatro y Premio Nacional de la Crítica por Historias de cerro arriba (1982) y, finalmente, quizás el reconocimiento más reciente e importante, Premio Casa de las Américas 2003 de Teatro por Ángel perdido en la ciudad hostil (1989).

profesional y publicadas, tanto dentro como fuera de Venezuela. A pesar de que en su extensa producción dramática se pueden encontrar motivaciones dispares que incluyen el absurdo, la ciencia-ficción, la crueldad y lo visceral, para la ensayista Susana Castillo el centro álgido del teatro de Rodolfo Santana expresaría una "irreverencia politizada, mezcla de violencia y poesía con el fin de desenmascarar la realidad como hecho único que permita aplicar los correctivos necesarios" (535). Como se verá a continuación, La farra es la expresión dramática de esta "irreverencia politizada" que explora a través de la violencia el contexto social inmediato.

Debido a la compleja y abundante producción dramática de Rodolfo Santana, resultaría temerario hablar de etapas evolutivas en su obra. Sin embargo, la crítica señala en el teatro de Santana diversas fases o tendencias simultáneas. Primero estarían las obras relacionadas con temas metafísicos y la exploración de temas fantásticos. Algunas de estas obras son: La ordenación (1963), ¿Dónde está XL-24980? (1963) y Los hijos del iris (1964). Luego vendría una segunda etapa con piezas en las que explora el contexto social inmediato de Venezuela. Dentro de esta etapa, además de La farra, están: El sitio (1967), La muerte de Alfredo Gris (1968) y Los criminales (1973). Luego vendría una

tercera tendencia o etapa con obras que buscan englobar, de forma panorámica, la realidad social latinoamericana apoyándose en aspectos históricos. Dentro de esta etapa están las obras Barbarroja (1970) y El gran circo del Sur (1974). Por último vendría la etapa que Moreno Uribe señala como de "madurez dramática". Ésta se iniciaría con La empresa perdona un momento de locura (1978) y llegaría hasta el presente. Durante esta última etapa, a lo largo de veinticinco años, Rodolfo Santana ha abarcado diversos temas donde incorpora aspectos intimistas y psicológicos (en relación con lo social) antes ausentes en su obra. Algunas de estas obras de madurez son dos de sus grandes éxitos de taquilla: Baño de damas (1989) y Encuentro en el parque peligroso (1989). En su abundante producción el aspecto social está presente como elemento de importancia en el desarrollo de la intriga casi sin excepción.

7.2. Un drama que incrimina: crítica y contexto general de la obra.

La farra fue estrenada en Caracas durante la Primera Confrontación de Teatros Universitarios y de Educación Superior en la primera mitad de la década de los años

setenta¹¹⁴. Esta obra fue escogida por el INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) para representar al teatro venezolano en el Festival de Nancy, en Francia, en el año 1975.¹¹⁵ La pieza fue publicada en 1974, junto a otras siete obras, en un libro titulado 8 piezas cortas de teatro¹¹⁶, editado por la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo¹¹⁷. La crítica, y algunos creadores dramáticos¹¹⁸, han elogiado esta obra. Se ha visto en ella una muestra de la maduración del dramaturgo tanto ideológica como formalmente. Para Leonardo Azparren:

¹¹⁴ No se encuentran datos precisos de cuándo y dónde se llevó a cabo la primera confrontación de teatros universitarios y de educación superior de Venezuela.

¹¹⁵ No existen datos del proceso de selección de las piezas a ser enviadas, con el apoyo del estado venezolano, a festivales internacionales de teatro.

¹¹⁶ El criterio para conformar esta antología parece haber sido el editar solamente ocho piezas que fueran relativamente breves. Sin embargo, se puede notar en casi todas una preocupación por expresar una inconformidad política hacia los sistemas totalitarios de gobierno y una denuncia de la corrupción de los gobiernos latinoamericanos. Estas obras no ofrecen una ubicación temporal o espacial específica. Finalmente otro criterio para esta selección parece haber sido el editar una producción de obras cortas producidas entre 1965 y 1974.

¹¹⁷ La universidad del estado Carabobo es la segunda universidad más importante de Venezuela.

¹¹⁸ Los dramaturgos José Ignacio Cabrujas y José Gabriel Núñez alabaron la pieza en entrevistas publicadas por la revista Imagen 4 (1975): 22-33.

Es una obra que contiene, resume y desarrolla la nueva manera de hacer teatro con una intención política, de compromiso social y revolucionario, que fue acentuándose al comienzo de los años setenta. (Imagen, 5, 1975)

Para Venezuela, en el aspecto político, son años de autocrítica y auto-análisis. Es una época de replanteamientos ideológicos en distintos sectores de la sociedad. Es un período en que se observa en los creadores, y también en los políticos, una tendencia a presentar la realidad "real y cotidiana" de los problemas de funcionamiento estructural del país. Es decir, el arte en general comenzó a alejarse de temas como la guerra en Vietnam, el imperialismo "yanqui" y la posibilidad de una guerra nuclear, entre otros temas vistos como problemas "universales", para concentrarse en complicaciones relacionados con la realidad y la problemática local. Si embargo, al mismo tiempo subsiste, hasta cierto punto, el tema de "la maldad" relacionado a los valores de la sociedad capitalista. La farra contiene ambas visiones de la realidad: por una parte, una preocupación por la problemática local, y por otra, la presencia del tema anticapitalista. Esta visión trata de atrapar la estructura y el funcionamiento del poder en el país; y abre la visión

de un teatro proselitista con tendencias de izquierda y antiyanqui.

Adentrándonos en la obra, observamos que su intención es la de criticar -que es una de las características del teatro político- y plantear un cuestionamiento a una situación injusta; de este modo el espectador toma conciencia de esa injusticia social. Para lograrlo, la obra emplea en la construcción de la acción situaciones dramáticas no verosímiles y unidas a un esquema ideológico específico. La acción está determinada por la idea del dramaturgo de querer demostrar la injusticia de los tres poderes que se sustentan de la democracia representativa de Venezuela. Estos tres poderes son: el clero, las fuerzas armadas y el gobierno. Si despojáramos de ornatos la intriga de la obra, tendríamos el siguiente argumento:

El clero		
La milicia	irrespetan la ley que	pero no son
El gobierno	ellos mismos pregonan	castigados

Y lo que se quiere demostrar es que:

El poder	(infringe)	La ley	(pero no hay castigo)	Injusticia social
			(mantiene y genera)	

La tesis del dramaturgo se centra en el poder y en la injusticia social, consecuencias y, al mismo tiempo,

efectos y motores generadores uno del otro. El esquema, si se quiere, es bastante elemental: está reducido directamente a lo que se quiere demostrar, sin concesiones de otro tipo. Sin embargo, la obra se enriquece por la singularidad cómo el dramaturgo utiliza los elementos, técnicas y maniobras teatrales; y, asimismo, por la manera en que transforma este simple esquema conceptual en una acción dramática.

7.3. Estructura e intriga

Describamos sucintamente los acontecimientos: un grupo de tres actores asume frente al público la personalidad de un cura¹¹⁹, un militar y un senador, reunidos “en su noche de farra”, común para ellos. Bongo, uno de sus personajes, inicia la obra diciendo: “Es de noche. Una nueva noche. Como solemos hacer con frecuencia mis compañeros y yo entramos en farra” (131).

Cada uno asesinará a las mujeres que están compartiendo sus vidas: el cura asesinará a su hermana; el militar y el senador asesinarán a sus esposas. Cada crimen

¹¹⁹ Quizás es oportuno mencionar que en Venezuela la religión católica tiene el rango de religión oficial del país. Había fuertes críticas hacia la corrupción de los políticos de oficio y aún se recordaba el autoritarismo militar de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

es descubierto o, al menos, íntuido por la institución encargada de la justicia y por la opinión pública. Los personajes se recriminan entre sí:

Mongo.- ¿Insiste en las acusaciones contra mí, querido discípulo?

Pongo.- Toda la parroquia lo jura junto conmigo (139).
y más adelante:

Mongo.- Las malas lenguas aseguran que usted mató a su esposa. (145)

En el primer caso, el del cura Bongo, se oculta el asesinato. Éste queda impune porque la iglesia como institución (un actor representa Monso Obispo) se interpone para ocultar el crimen. En el segundo y tercer caso, la milicia y el gobierno interfieren de manera que se acepte que otros sean los culpables; esos otros, ausentes de la escena, son los "infiltrados", los guerrilleros, los enemigos de los tres poderes representados, y de la moral impuesta por éstos para mantener la sociedad capitalista. La obra culmina con la petición del senador Mongo al presidente de la república para que haga más fuerte y agresiva la persecución de los guerrilleros.

Durante la obra se observa cómo el esquema inicial se nutre con la introducción de los guerrilleros como tema. En el desarrollo de la pieza se les presenta de dos maneras.

Primero son débiles hordas, exterminadas sin contemplaciones y de forma agresiva. Los personajes describen la persecución de sus enemigos de la siguiente forma:

Pongo.- Me arrojé sobre las poderosas estructuras de caña y barro que guardaban a los sediciosos.

Bongo.- ¡Qué osadía!

Pongo.- Les pisé los cuerpos con mis elefantes y retorné a los cuarteles, enarbolando como banderas los cadáveres aplastados. (143)

Luego se presenta a los insurgentes como seres extraordinarios. Deben cargar con las culpas de las mismas instituciones que los persiguen:

Pongo.- De pronto, una banda de subversivos montados en dromedarios, saltó las rejas del jardín y nos atacaron con grandes plátanos que repetidas veces intentaron clavar en nuestros cuerpos. (145)

Dentro del contexto del proceso político de Venezuela, estos son los años de "la pacificación". En este proceso la carrera de los insurrectos de la década de los sesenta llegaba a su fin. Es una etapa de transición donde el movimiento guerrillero se va "deshaciendo" tanto por la debilidad ante las fuerzas armadas, como por el cambio de circunstancias políticas que les señalaban nuevos rumbos

dentro de la legalidad. Los "remanentes de la guerrilla"¹²⁰ debían incorporarse a la amnistía ofrecida por el gobierno para participar como partido político o sufrir nuevas persecuciones en condiciones de extrema debilidad. Para los personajes de La farra, lo que permanece de la guerrilla es una especie de mito o leyenda, etérea y distante. De este modo los gobernantes (asimismo quiere presentarlo el autor) justifican sus propios errores y echan la carga de culpabilidad de los males sociales a los guerrilleros.

Santana aprovecha esta coyuntura histórica como un detalle que refuerza la violencia y desencadena el mantener un poder que produce y provoca injusticias por doquier. Utiliza el tema de la guerrilla como un punto de conexión con la historia. El lector o espectador venezolano contemporáneo a la obra, localiza el período al cual se refieren los hechos. El autor ofrece la siguiente tesis: la sociedad descarga culpas y castigos sobre los que no poseen el poder; la sociedad capitalista impone una relación de injusticia entre los que poseen y los desposeídos. Esta relación discriminatoria también la observamos en la intriga de los asesinatos de las esposas de los personajes.

¹²⁰ Esta frase es frecuente en los periódicos de la época.

7. 4. El aspecto femenino como clave de la obra

El dramaturgo ha colocado a las mujeres en posición de víctimas. La pieza presenta al grupo femenino, parte de las clases dominantes de la sociedad venezolana, como un grupo social totalmente dependiente del grupo masculino tanto en los hábitos sociales como en los comportamientos individuales. Los hombres dominan, las mujeres obedecen. Por ello no se oponen a ser asesinadas. Pero además de ser víctimas pasivas; también tienen otras características que desencadenan y ejemplifican el carácter aberrante de quienes detentan el poder.

Las mujeres de esta obra representan o tienen una actitud que entra en contradicción con la ética de los personajes masculinos. La hermana del pastor Bongo representa la beatitud, la bondad y la creencia a ciegas en el cristianismo. Es una verdadera devota que no toma la abstinencia sexual como una inconveniencia sino como un reglamento más a cumplir dentro de su religión. Cosa contraria le sucede a su hermano el cura Bongo. "Mi alma naufraga. Debo practicar el celibato y la abstinencia" (133).

Bongo, al sentirse en presencia de su hermana, refleja todos sus pensamientos obscenos en ella. La ve y afloran sus pecados auto reprimidos, y ve los mandamientos que está

llamado a obedecer pero que sin embargo quebranta e infringe. Por ello, y partiendo de un estado de contradicción, o inconsciente envidia, el personaje asesina lo que cree corrupto, y en realidad es puro. Asesina aquello que le recuerda sus fallas, y lo hace de una manera inconsciente, psicopatológicamente. Las leyes de la institución eclesiástica, el clero, y el cumplimiento de las mismas, han producido consecuencias psíquicas de extrema represión que llevan al personaje a realizar un pecado capital como única posibilidad de salida a su situación.

En la segunda historia, la del militar, éste ha ido transformando a su mujer en otro militar. Ella es, para él, un soldado raso que, además de cumplir todas sus funciones laborales, le teme y adula. Dentro de la obra no se aclara exactamente por qué el militar asesina a su esposa; no obstante, a partir de las características del militar, se puede inferir que la asesina porque su educación castrense le tiene acostumbrado a matar sin distinción de persona alguna ni razones de ningún tipo. En la escena del asesinato se da este diálogo:

Bongo.- Presiento que me vas a matar.

(Pongo apunta con la pistola)

Pongo.- Ahora pecas de profetiza, no de original.

Bongo.- ¿Cuál es la razón?

Pongo.- Porque el cielo es azul y los árboles verdes.

Por eso. (144)

Quizás la falta de justificación de este asesinato es con la intención de acentuar en la obra la presencia de las acciones de arbitrariedad y capricho cometidas desde el poder dirigidas incluso a un círculo íntimo o cercano. Acciones de desafuero sin objetivos específicos, siempre ligadas al atropello y la iniquidad impunes.

En la última historia, la esposa del senador es una mujer de vida social acorde con su posición de cónyuge de un legislador político; su vida es, sin embargo, un tanto insulsa y frívola. El asesinato de esta mujer tiene una razón política. Es un asesinato provocado y planificado por el senador como un medio de justificar la exterminación de insurgentes de una forma brutal y agresiva, bajo la bandera de desagravio y justicia social.

Mongo.- Dejarás de ser una mujer apacible para transformarte en el brazo armado de todos aquellos que persiguen.

Pongo.- Nunca, en mi mundo cerrado de guisos y recetas de postres imaginé para mí suerte tan inmensa. (149)

Como se puede observar, la mujer no opone resistencia a ser asesinada. El objetivo a lograr es mucho más

importante que los medios elegidos para ello; en realidad, los medios importan poco, con tal que justifiquen la opresión del enemigo. La mujer del legislador tiene una extraña conciencia del deber para con la patria: se acercó a un poder corrupto que terminó aniquilándola en su complicidad.

7.5. Santana y sus personajes brechtianos: distanciamiento y ficción.

La forma en que están contruidos los personajes y sus peculiaridades individuales, refleja las características de las instituciones que representan. En realidad los personajes identifican un poder: están sintetizados a la manera de no introducir ningún otro detalle que los aleje del contenido directo de la obra; son poderes que hablan y se relacionan en un permanente estado de dependencia y apoyo. Así lo expresa Bongo:

Bongo.- Cuando cometas un asesinato puedes contar con mi ayuda. (137)

Es decir, que el poder del estado, aun cuando esté dividido en tres instancias (el militar, el eclesiástico y el político), forma una unidad cómplice, de apoyo mutuo. Quizá la obra plantea que la lucha de oposición no sólo es

política: también debe ser dirigida contra los otros poderes para poder lograr un cambio.

Uno de los aspectos de la obra que llaman la atención es la curiosa selección de los nombres de los personajes: Bongo, Pongo y Mongo. La primera referencia obligada que estos nombres sugieren es con relación a los personajes del libreto de Turandot¹²¹ (Ping, Pang, Pong) escrito para la ópera homónima de Giacomo Puccini. Como sucede con los personajes en la ópera de Puccini, Bongo, Pongo y Mongo forman una unidad con muy pocas diferencias entre ellos. Estos personajes emplean un lenguaje idéntico y una actitud también idéntica. Creo que los nombres de Bongo, Pongo y Mongo, sin apellidos, los relacionaríamos más con el ambiente de circo pero sin vínculo alguno con la diversión, sino con la burla y el sarcasmo. Estos nombres fueron escogidos, quizá, con el propósito de acentuar la búsqueda de distanciamiento con el espectador e impedir una posible identificación sentimental con alguno de ellos.

Los personajes, al ser creados a partir del concepto de la institución o poder, resultan poco reales o verosímiles. Tienen una maldad implícita que podría parecer ingenua, pues no se encuentran dentro de la obra datos

¹²¹ Los autores del libreto de Turandot son Giuseppe Adami y Renato Simoni.

justificadores del porqué del comportamiento corrupto y aberrante de Bongo, Mongo y Pongo. El dramaturgo parte de una situación dada (una corrupción ya instaurada) y la asume sólo en sus consecuencias pero no en las motivaciones lógicas de los personajes. Tal vez Santana utiliza los estereotipos negativos para no extraviar al espectador con datos sobre la conducta individual de un personaje:

Pongo.- Mi deber es velar por la permanencia de lo que no debe permanecer. (143)

El aspecto psicológico o intimista queda totalmente fuera de la óptica del dramaturgo. Sólo presenta un lado de la historia pues su objetivo no es ofrecer seres humanos complejos y contradictorios. Ofrece la denuncia de eventos aberrantes en circunstancias específicas, sin importar cómo afectan o repercuten estos eventos en la mente de los personajes. Presentar aspectos psicológicos tal vez sería peligroso pues desviaría el objetivo de la pieza y la focalización del espectador. En este sentido la obra se nos presenta con una intención didáctica: quiere demostrar que la injusticia social desatada por el exceso de poder, concentrado en minorías, genera situaciones extremas y absurdas.

Rodolfo Santana utiliza dentro de La farra, las técnicas escénicas de representación y escritura propuestas

por la teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht. Tanto en la técnica de desdoblamiento, o representación de varios personajes por un mismo actor-personaje¹²², así como en la actuación de personajes femeninos por hombres. Recordemos que las únicas mujeres que participan en la pieza (la esposa del legislador, la hermana del obispo y la esposa del militar) son personificadas por Pongo, Mongo y Bongo. Otro procedimiento considerado típicamente brechtiano es el procurar hacer consciente al espectador, continuamente, de que está viendo un espectáculo teatral. Al comienzo de la obra encontramos las siguientes indicaciones de montaje:

(Luz. Pausa. Salen los actores vistiendo mallas.

Conversan. Se retiran a las armazones y allí comienzan a vestir sus trajes definitorios de militar, sacerdote y político. Pausa. Beben). (131)

Como recurso para "distanciar" al espectador, Rodolfo Santana no utiliza los carteles brechtianos que señalaban los acontecimientos antes de suceder, pero a través de los textos de sus personajes introduce en frío eventos ficticios:

¹²² En La farra los personajes de Pongo, Mongo y Bongo son como individuos que, dentro de su farra de cada noche, asumen ser otros personajes además de ser ellos mismos. Es decir, que Pongo no será Pongo sino que jugará a ser la esposa del general Mongo o un agente de la policía del estado.

Bongo.- Pero es evidente que, en ficción, he de asesinar a una mujer. (131)

Y más adelante:

Pongo.- En mi caso lo que debo desarrollar, es algo muy parecido a una práctica militar. En la perfección de un ejercicio criminal, que con auxilio de la suerte, me hará en días venideros viudo, rico y dichoso (131).

Dentro de la estructura teatral utiliza la entrada de personajes con presentación. Es decir, textos que califican al personaje y lo presentan con características que el espectador deberá tomar como datos para el desarrollo de la intriga dramática y como pistas del contenido de la obra. Un ejemplo de ello es la entrada de Bongo (en el papel de esposa de Pongo):

Bongo.- Soy la esposa del general Pongo, filisteo de nacimiento. Me sé de memoria todas las marchas militares. El nombre de los generales y héroes de la historia de la humanidad. Y el sitio preciso en que se entablaron todos los combates. Desde los duelos a cuchilladas hasta las hecatombes excelsas. Sé manejar acorazados, aviones, pistolas y rifles. Y estoy segura de ser una auténtica mujer infeliz. (141)

Otro apoyo brechtiano del dramaturgo es la elección de un lenguaje artificioso y exagerado. Es decir, la

incorporación de un lenguaje no cotidiano; una concatenación de diálogos e ideas peculiares con la intención de producir una atmósfera que no llega al "absurdo" pero sí estrechamente relacionada con las características del teatro denominado como "teatro lúdrico" por el crítico Rubén Monasterios¹²³. En una de las escenas, el tema del homicidio y la sangre ejemplifican el uso peculiar del lenguaje y acentúan situaciones de extravagancia:

Pongo.- ¿Eres hermano de la difunta?

Bongo.- Así es. (Pausa corta) ¿Podrá perdonarse un crimen tan detestable?

Pongo.- ¿Qué te limpias? (Pausa corta)

Bongo.- Salsa de tomate.

Pongo.- La tienes hasta en la nariz.

Bongo.- Comía espaguetis. Me entusiasman. A los espaguetis les agrego mucha salsa de tomate.

¹²³ Para Rubén Monasterios una de las características del teatro "lúdrico" (palabra acuñada por Monasterios) es aquel donde interviene, dentro de la intriga de la pieza dramática, el tema del juego o el juego mismo de cualquier tipo, o la representación de un personaje por otro personaje (por ejemplo) como aspecto fundamental para desarrollar la acción de la obra. La crítica quiere ver en esto la influencia que ejerció la pieza El balcón del dramaturgo francés Jean Genet.

(Pongo se acerca a Bongo. Le toca la cara y luego estudia el dedo.)

Pongo.- Salsa de tomate RH negativa. (137)

En el diálogo anterior es evidente el uso del lenguaje para ofrecer una imagen paródica del horror de un crimen; sin embargo, todo es un juego absurdo, como el poder que ejercen.

Durante la obra, los personajes intercalan textos dirigidos al personaje interlocutor y al público (y éste se convierte en partícipe). Los textos dirigidos al público son aquellos pensamientos y reflexiones que el personaje hace en voz alta. Ellos dan pie, como en las obras de Oswaldo Dragún¹²⁴, a cambios de lugares, situaciones y personajes. También se suceden acciones simultáneas, no con la intención de ilustrar lo que se cuenta, o sucede, sino para reforzar la situación presentada.

Todos estos aspectos se relacionan con el interés de hacer evidente, dentro de la formalidad de la pieza teatral, el carácter artificial del teatro. Hacer que el espectador-

¹²⁴ El dramaturgo argentino Oswaldo Dragún ejerció gran influencia en el teatro venezolano de los años setenta. Las obras de Dragún se representaron con frecuencia hacia el final de los años sesenta. Su influencia se acentuó con la llegada de profesionales del teatro provenientes de la Argentina y Chile a comienzos y mediados de los años setenta.

lector no se sienta en otra realidad ajena a la teatral; lo que ve y presencia es ficción y está encuadrado dentro de los aspectos pertenecientes al teatro y no a la realidad cotidiana. Así, distanciando al espectador, con cambios constantes y transformaciones de los protagonistas, éste podrá criticar no a los personajes y sus conductas individuales, sino al sistema que permite la inmunidad e impunidad de los tres poderes corruptos.

La farra es un texto al que se le podría objetar el esquematismo con que está planteado el problema y en que fueron contruidos los personajes. Pero la presentación de la obra y sus personajes como esbozos simples despojados de cualquier emotividad, y sin delineamientos de una sicología ni siquiera superficial, está en función de ofrecer una crítica a un sistema social determinado. El proceso de los asesinatos de las mujeres es uno de los casos más obvios desarrollados en la pieza en la búsqueda de una simplicidad argumental que conlleve una crítica. Las tres mujeres no oponen resistencia a los personajes protagónicos, ni tampoco al medio social; es decir, el asesinato no se presenta como un conflicto a ser resuelto sino como contradicción implícita para exponer que los individuos encargados de mantener la moral de la sociedad, son los

mismos que la quebrantan en función de beneficios personales.

8. Teatro de crisis y transición: La empresa perdona un momento de locura (1978) de Rodolfo Santana.

Que llegó un instante que quiso reposar, quiso ver qué pasaba, quiso dejar un momento el fusil, no por cobardía sino sencillamente porque se sintió en un callejón histórico. (Cabrujas 219).

8.1 Opiniones encontradas.

La empresa perdona un momento de locura de Rodolfo Santana fue estrenada en mayo de 1978 bajo la dirección del mismo autor con el grupo Cobre¹²⁵ en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela¹²⁶. La investigadora Susana Castillo ha señalado que ésta y otras piezas del autor, escritas en los años setenta, adolecen de una marcada inmadurez. Castillo advierte que en ellas se repite y acentúa una falla o error de perspectiva, presente en obras anteriores de Rodolfo Santana. Según esta investigadora, La empresa perdona un momento de locura y dos obras más: La horda y El animador (incluidas en el libro de Piezas Perversas) constituyen un estudio de anormalidades sexuales desbordadas sobre el texto. En contraste con este juicio, el crítico Leonardo Azparren,

¹²⁵ El grupo Cobre fue una agrupación teatral fundada y coordinada por Rodolfo Santana.

¹²⁶ Esta obra fue publicada por Fundarte junto con dos obras más: La horda y El animador, bajo el título de Piezas perversas.

con motivo de su representación, expresó que "este es uno de los mejores textos del autor y también de la literatura dramática venezolana" (22). La empresa perdona un momento de locura, a mi juicio, es una obra de significativa importancia dentro del contexto del teatro político de Venezuela de los años setenta. La pieza de Rodolfo Santana marca el comienzo de la transformación o "desaparición" del teatro político anterior para ofrecer una transición hacia un teatro de contenido más intimista, sin eclipsar la preocupación por los problemas sociales y económicos reflejados en conflictos de índole psicológica e intrigas intimistas.

La pieza, en apariencia, no sigue de cerca los parámetros esenciales o básicos promovidos por Brecht para un teatro político. La obra no es "épica"; su estructura, lenguaje y forma exterior no corresponden con precisión a la estética brechtiana. La obra no copia módulos establecidos para un teatro político. Sin embargo, como veremos más adelante, Santana "nacionaliza" a Brecht a su manera. Leonardo Azparren comenta que la pieza "desarrolla una situación elemental en la que la habilidad de un sistema opresivo manipula una conciencia alienada por situaciones de violencia permanente" (22). Este conflicto social se ofrece a través de la relación interpersonal de

dos individuos: un hombre y una mujer. Un obrero, Orlando Núñez, y una psicóloga terapeuta, sin nombre.

La acción que da lugar a la intriga, a través de la cual se nos cuenta la historia o anécdota de la obra, ha sucedido ya. Pertenece al pasado. Así, la pieza es la revisión de eventos pasados para lograr saber cómo proyectar este pasado dentro del presente y hacia un posible futuro. Orlando Núñez tiene más de quince años trabajando como obrero en una empresa industrial no especificada en el texto. Una mañana, Orlando acude a una cita con una psicóloga laboral que trabaja para esta misma empresa. Orlando ha sido enviado a la cita con la psicóloga porque el día antes, luego de observar como una troqueladora de la compañía trituraba la mano de otro obrero, Orlando se puso fuera de sí ("histeria paranoide" p. 93) y comenzó a dar golpes sobre las máquinas con un martillo. La psicóloga le deja saber que, en un estado de paroxismo vociferaba:

. . . que los yanquis eran dueños de esta empresa y que la plusvalía de trabajo era saqueada y explotada. . . . Sus compañeros eran unos becerros, unas bestias de carga sin conciencia de ser bestias de carga (...) Les repetía que algún día serían asesinados como sus compañeros obreros de Chile. Que

había que adelantarse y quemar y hundir toda la corrupción burguesa y todo el sistema capitalista de mierda. . . (92)

Había que buscar las causas y mostrar a Orlando qué cosas dieron origen a este momento de locura. La obra posee un claro tamiz político y social donde, según explica Leonardo Azparren, "el proceso sirve para evidenciar las intenciones del sistema y la forma como usa en beneficio propio los conflictos de una clase subalterna" (22).

8.2. Santana y Brecht.

Con La empresa perdona un momento de locura, Santana aborda el trabajo de buscar un camino llano a la exigencia de un teatro político deslastrado de los aspectos más externos (y quizás mal comprendidos en Venezuela) de la poética de Bertold Brecht. Cuando se estrena la obra de Santana, los aspectos que comúnmente se llaman brechtianos tales como el "distanciamiento", la estructura "épica" y su montaje escénico, habían sido explorados sólo de forma esporádica y, para algunos críticos como Monasterios (123), hasta de una manera superficial.

Con esta pieza, Santana explora una interpretación de Brecht distinta y quizás más a tono con la realidad del país donde se desarrolla la obra. Santana otorga una mayor

relevancia a aquellos aspectos de la poética de Brecht que hasta entonces habían permanecido en segundo lugar, o dejados fuera completamente. La intención de Rodolfo Santana ya no es facilitarle al espectador, como a través de un microscopio, la visión de una sociedad o de un proceso histórico determinado. La obra tampoco es la radiografía de un conflicto nacional ni contiene una moraleja. La empresa perdona un momento de locura es, entre otras posibles interpretaciones, el desnudo del drama íntimo de un hombre, donde el lector-espectador puede, conscientemente, experimentar el dolor cotidiano de una clase y ver cómo esta clase es explotada y envilecida. En esta pieza Santana ofrece la poética de Brecht de una nueva manera: sensible e íntima, muy distinta de la tradicional, idealista y exterior.

Santana transmite sus ideas sin "pancartas políticas", con claridad y sencillez. El dramaturgo, como punto de partida, se afianza en Brecht al tratar un tema político; pero lo adapta e interpreta según su propio criterio. Santana cambia la perspectiva desde donde se mira la crítica social y política dentro del teatro. De Brecht conserva la animadversión al "burgués"; se dirige de forma afectiva e íntima contra la injusticia de que es víctima la mayoría obrera. Nos describe los problemas en que vive la

clase trabajadora más humilde, explotada y engañada. Su misión es decir y propagar una "verdad". El escritor propone probar a los lectores o espectadores esa verdad desde el fondo emotivo de uno de sus personajes con hechos y acontecimientos sociales; pero, sobre todo, con sencillez dentro de complejos problemas emotivos con raíces profundas en la realidad social. Como veremos, Santana extrema la situación dramática para buscar probar su "mensaje" y "chocar" al público.

Los dos personajes de la pieza, Orlando Núñez, el obrero, y la Psicóloga, sin nombre propio (designando solo una función, profesión u oficio) plantean un diálogo terapéutico con carácter requisitorio. La Psicóloga dominará y conducirá la intriga durante toda la obra. Orlando permanece en una constante e impotente sumisión ante la regencia verbal de la psicóloga.

8.3. Estructura interna de la pieza.

La empresa perdona un momento de locura es una obra en un acto, sin división por escenas, con unidad de tiempo y espacio. Algunos de sus contenidos "científicos" están contruidos a partir de los procesos psicológicos aplicados por la escuela Gestalt. Santana sigue esta escuela psicológica para armar una estructura interna dividida en

seis etapas. Cada etapa corresponde con el avance de cierta terapia en un diálogo interrumpido siguiendo el modelo de pregunta y respuesta. En la interrelación entre los personajes resalta un vínculo inquisitorio del médico hacia el supuesto enfermo.

En un momento de la primera etapa de la pieza la psicóloga asume estar dentro de un contexto de tribunal acusatorio buscando una confesión del acusado.

Psicóloga.- (De pronto, sin mirar a Orlando, sigue escribiendo) ¿Por qué lo hizo?

Orlando.- ¿Eh? Bueno. . . ¿Se refiere a la cosa?

Psicóloga.- ¿Por qué lo hizo?

(Pausa. Orlando ve su sombrero. La Psicóloga guarda plumas y lápices. Acomoda sus papeles. Ve a Orlando)

Orlando.- Yo siempre he sido pacífico. ¿Sabe? Nunca he atacado a nadie.

Psicóloga.- ¿Ha tenido peleas o discusiones con sus compañeros?

Orlando.- No.

Psicóloga.- ¿Nunca ha peleado?

Orlando.- Nunca. . . Controlo la bebida para no irrespetar a nadie. . . No me gusta pelear, pienso las cosas. (p. 73)

Este es el comienzo de la obra y forma parte de la primera etapa de la pieza. Como para completar una ficha vital, a Orlando se le hacen las siguientes preguntas:

Psicóloga.- ¿Dónde vive?

Orlando.- Pues. . . en un rancho como cualquiera.

Usted sabe.

Psicóloga.- No sé.

Orlando.- Cierto, usted no vive en un rancho. ¿Quiere visitarnos? Claro, tendrá que subir muchas escaleras. (p. 74)

Psicóloga.- ¿Cuántas personas componen su familia?

Orlando.- Nueve. Algunas veces diez, cuando llega Ruperto, un hermano que vive en el interior.

Psicóloga.- ¿Qué parentescos?

Orlando.- ¿Parentescos? (Pausa) Yo soy el padre. María Antonia de Núñez es mi mujer, mi esposa. Y los siete muchachos. Seis muchachos. Con Antonio, el primero habrían sido siete. Julio es el segundo, Marinita, la tercera, Felipe el cuarto. No, Orlando, como yo, el cuarto y Felipe el quinto. Graciélita Angélica la sexta y Sonia la séptima.

Psicóloga.- ¿Se lleva bien con su mujer?

Orlando.- . . . Yo y la María Antonia nunca nos hemos

disgustado seriamente.

Psicóloga.- ¿Se siente culpable?

Orlando.- Pues. . . (Pausa corta) ¿Cuál es el castigo? Debe existir un castigo en todo esto. ¿No? Es posible que me despidan sin pagarme las prestaciones.

Psicóloga.- ¿Alguno en su familia sufrió o sufre trastornos mentales?

Orlando.- No recuerdo. (p. 79)

Luego de esta sección del diálogo tratando de buscar resaltar una auto acusación por parte de Orlando; la psicóloga explora los miedos del obrero.

Psicóloga.- ¿Qué es lo que más teme de todo esto?

Orlando.- Pues. . . No sé. La policía. Pero ella no se meterá en todo este asunto; no le corresponde, señorita ¿Verdad? Es un problema ente la compañía y yo.

Psicóloga.- No tiene que ver porque la compañía lo quiere así.

La primera etapa de la pieza concluye con el sondeo de las ideas políticas de Orlando a propósito de la actividad de Antonio, uno de sus hijos.

Psicóloga.- ¿Cuáles eran las ideas de Antonio?

Orlando.- Políticas, señoritas. ¡Ideas políticas!

(Bajo) Se metió en política desde liceista. Un día me lo llevaron preso por estar en una manifestación en la embajada de los yanquis. Él era antiyanqui, pero eso no tiene nada de particular. . . Yo soy antiportugués. Los portugueses se han tomado todos los abastos, bares, restaurantes. . .

Psicóloga.- ¿Qué opina usted de sus ideas?

Orlando.- No las entendía muchas de ellas. Algunas me parecían ateas y anticristianas y se lo dije. . . (p. 85-88)

Concluida esta primera etapa se inicia la segunda donde se buscará una explicación científica al caso de Orlando, pero no sin antes advertirle, con una metáfora de auto aniquilación, que la "Compañía" (como si fuera un ser humano concreto) no cree soportar otro de sus ataques. "Queremos ayudarlo, pero si insiste en ahogarse no podemos hacer nada" (92).

La segunda etapa se caracterizará por la búsqueda por parte de la Psicóloga de un diagnóstico "acertado" a la enfermedad de Núñez y para ello retoman el momento de la locura para así concientizar lo ocurrido como un error, una "locura".

Psicóloga.- Usted sufrió un acceso de histeria

paranoide debido a una serie de elementos encontrados; toda su vida está implicada en ello, pero hay factores resaltantes que hay que tratar clínicamente para que usted vuelva a ser lo que era antes. Un obrero modelo. El decano de esta empresa podríamos decir. Es más, deseamos no sólo que sea como era antes, sino mejor. Para ello debemos corregir ciertas fallas en su psique. (91)

Luego de concluida esta segunda etapa de la pieza con un diagnóstico clínico comienza la tercera etapa con el tratamiento sintomático que es presentado como una especie de "lavado de cerebro". La empresa le ofrece descargar la agresividad sobre un muñeco que debe golpear. La Psicóloga quiere que Orlando vuelva a su estado anterior, ser un obrero conforme y satisfecho con lo que tiene, sin agresiones innecesarias. La Psicóloga quiere que Orlando confiese: "¡Soy feliz con lo que tengo!"

(La Psicóloga se acerca al monigote. Lo mueve.)

Psicóloga.- Este muñeco lo es todo. Es la empresa donde usted trabaja por más de veinte años. Las troqueladoras y sus ruidos. Los pasillos anchos y negros. Su salario y el de los demás obreros. Es la junta directiva...

Tiene mucha agresividad y éste es el modo de descargarla. La empresa se la ofrece.

Aprovéchela. . . No vamos a estar soportando que cada vez que se le ocurra descargue martillazos sobre las maquinas y provoque motines (95).

La Psicóloga quiere introducir en la mente de Orlando un criterio comparativo entre él y el resto del mundo que lo rodea como el principal medio de ver la cotidianidad obviando los aspectos no considerados del todo "positivos".

Psicóloga.- Observe el lado positivo. Lo positivo.

Veamos: estabilidad, hijos bien educados.

Compare su situación con la de sus vecinos.

Sólo eso debería hacer que se sintiera

satisfecho. El mundo es muy duro para todos,

señor Núñez. El señor Mendoza¹²⁷ sufre de

úlceras. ¿Lo sabía? (100).

En la cuarta etapa de la pieza la Psicóloga procede a la anulación de las ideas que sostuvieron y provocaron su reacción frente a las máquinas: las ideas antiyanquis de

¹²⁷ El apellido Mendoza aún tiene repercusiones especiales en Venezuela. Eugenio Mendoza fue de uno de los primeros grandes empresarios de Venezuela, durante la segunda mitad del siglo XX, celebre por el "buen tratamiento" que le daba a sus empleados y obreros.

Antonio; quien después de todo, tan sólo era un ladrón de bancos.

Psicóloga.- . . . Quizás Antonio pensó en usted. En darle una vida mejor. En sus hermanos y su madre. Regalarle cosas que nunca tuvieron... Pero... ¿Es éso suficiente para validar un crimen?

Orlando.- Decía que esta sociedad era injusta.

Psicóloga.- No se sentía satisfecho, igual que usted. Él roba un banco y lo matan. Usted rompe máquinas y grita. Él quiso mediante el crimen, hacer una vida más justa. Igual que usted gritando por la cabeza del señor Mendoza y rompiendo máquinas. (104)

En la quinta etapa de la obra termina la "terapia"; se completa un "tratamiento médico". La empresa comprende su enfermedad y le otorga quince días de reposo y un bono especial de dinero; además de un aumento de sueldo. "Un regalo señor Núñez" (107). Para que pueda pensar en lo que hizo y comprenda que es un error.

En la sexta y última etapa de la sesión la Psicóloga procura un acercamiento personal tratando de ganar su simpatía. La Psicóloga le ofrece los comentarios de los directivos y sus compañeros sobre "su caso".

Psicóloga.- Los dirigentes sindicales también intercedieron. Todo el mundo, aprendices, obreros, y ejecutivos están preocupados por usted... Se decidió testimoniar el agradecimiento a muchos años de trabajo tesonero antes que castigar un momento de irreflexión. Me lo enviaron a mí, para hacerlo de nuevo un hombre feliz y útil a esta empresa que lo necesita. ¿Entiende? Que lo necesita. (107)

Lo llama por su primer nombre para pedirle un favor. La Psicóloga quiere que acepte un acto de agradecimiento en su honor, una condecoración. Por su parte él debe dar un discurso en la semana próxima para la celebración de los veinte años de la compañía. Orlando acepta, pero la psicóloga tiene que escribir el discurso. La empresa está alterada, los obreros preguntan en voz alta qué pasará con Orlando. Entre los obreros hay desorden, crisis, riñas y, sobre todo lo demás, ha bajado la producción.

8.4. Los personajes y el verdadero protagonista.

El personaje de Orlando es enormemente simple en su humildad. Posee una ingenuidad que podría verse como extrema, cuyo parangón con cualquier otro ser humano

resultaría muy difícil. Es decir, como lectores nos encontramos con un posible problema de verosimilitud. Sin embargo, paradójicamente, nos resulta profundamente genuino pues esa tremenda simpleza podría ser posible en ciertas circunstancias. El personaje de la Psicóloga, por el contrario, al asimilarse en gran medida a un aparato ideológico y represivo del poder, representa a una figura abstracta de sujeción. La Psicóloga no posee fisuras humanas: sólo posee una existencia social profesional.

Gran parte de la acción esencial que se genera en la pieza tiene sus raíces en la vida de constante pobreza y necesidades básicas no satisfechas en que ha vivido la familia de Orlando hasta ese momento. El desencadenante concreto de esta acción, hacia una intriga posterior (la cita con la Psicóloga), es el presenciar el mal funcionamiento de una troqueladora de la empresa que destruye la mano de uno de los obreros. Orlando, en cierto sentido, deja de ser un testigo pasivo de lo que acontece a su alrededor y reacciona. La función de la Psicóloga, más que restaurar una condición de la salud afectada, es en realidad el restaurar la fuerza de trabajo de un obrero. Se busca un diagnóstico que posibilite un tratamiento o una receta médica que pueda restablecer el sistema de producción de la empresa afectada.

En la pieza se emplea un soporte que se supone científico para aplicárselo a Orlando. Se reitera un obsoleto y desusado concepto de "histeria paranoide" como acción irreflexiva. La Psicóloga sigue un procedimiento en todo verídico y auténtico, aun cuando en desuso por la terapia vigente para el momento en que se desarrolla la pieza. No pretende engañar a Orlando, al menos, no del todo. De acuerdo a las teorías de Sigmund Freud y Alfred Adler¹²⁸ sería acertado el calificativo aplicado a la acción de Orlando. Este diagnóstico, reconocido como una especie de neurosis, no está reconocido, a su vez, como ataque que pueda suceder de forma imprevista y momentánea, sin consecuencias posteriores. La condición sintomática descrita en el caso de Orlando es con frecuencia una condición sin cura definida. El concepto de neurosis es manipulado para, a su vez, manipular la ingenuidad de Orlando y lograr un cambio en su pensamiento. Sin embargo, el obrero Orlando no debe preocuparse, pues después de todo, sólo tuvo un oportuno, normal y saludable factor desencadenante de su agresividad, en su "momento de locura".

Durante la terapia que propone la Psicóloga, es decir, la simulación o juego terapéutico que consiste en descargar

¹²⁸ Ver Adler, Alfred. Psicología del individuo. Trad. Eliza Blanco. Buenos Aires: Paidós, 1976.

golpes sobre un monigote, el obrero Orlando Núñez no puede destruir o modificar nada, ni siquiera en forma lúdica. Se le propone únicamente golpear un muñeco de plástico indestructible, y con el poder de resistir toda clase de accesos de enajenación agresiva. Descubrimos que en realidad, quien posee otra clase de flexibilidad y a quien sí modifican notablemente con algo más suave, pero mucho más fuerte y contundente que un garrote de goma, es al obrero Orlando Núñez.

El verdadero personaje protagónico de la pieza no sería el obrero como víctima sistemática de un sistema económico; tampoco lo sería la Psicóloga, como instrumento de manipulación sobre la realidad. El auténtico personaje protagónico vendría dado quizás por el título mismo de la obra, es decir "la empresa". Si en la novela Canaima de Rómulo Gallegos (junto a otros textos de la narrativa de Gallegos) se habla en particular del carácter protagónico de la selva y su interacción con un ser humano, de igual modo sucede en la obra de Rodolfo Santana. De quien se habla en la pieza de Santana es otra clase de selva, un poco menos sensible que la selva amazónica y mucho más agresiva. "La empresa" es la gran protagonista de la obra, sobre la que se discute y argumenta. "La empresa", con un refinado canibalismo, representado por la Psicóloga

(impersonal, "una selva amazónica manufacturada", Canaima refinada) se traga al hombre. Orlando Núñez se dispuso a enfrentar (como Marcos Vargas, uno de los personajes de Canaima, la selva) la empresa y su mundo intrincado de manera semiinconsciente. Al final, sin embargo, a Orlando se lo traga la empresa, la nueva selva de la civilización industrializada.

En muchas obras de Rodolfo Santana con intenciones de protesta social como La farra y otras, es frecuente encontrar intrigas donde la agresión física, la tortura y la violencia son parte fundamental de la acción. Sin embargo creemos que en La empresa perdona un momento de locura, esta violencia se transforma en el eje esencial sobre el que gira toda la acción de sus personajes. Se nos ofrece la visión del poder ejercido a través de un sistema sofisticado de violencia caracterizado por su doble postura de pasividad y agresividad psicológica con propósitos de manipulación. Leonardo Azparren, uno de los críticos que con más detenimiento se ha acercado a la obra de Rodolfo Santana, en su libro El teatro venezolano y otros teatros, acuña y propone la palabra "violencia", como una especie de categoría estética, para poder abordar con profundidad la dramaturgia de Santana.

El tema de la violencia cobra características de personaje protagónico. La violencia aparece en estas piezas como un modo de vida, como el hábito de una sociedad que durante ciento cincuenta años no ha vivido sino de asalto en asalto, de crimen histórico en crimen histórico, de tiranía en tiranía. Mejor que nadie antes en Venezuela, Santana presenta la violencia en fundamento de las relaciones sociales, en manera de vivir y en soporte de ideologías caudillescas. (9)

Los temas fundamentales de Santana son casi siempre los de la violencia en múltiples situaciones y diversas intrigas metafóricas para denunciar aspectos específicos de la violencia en un medio social concreto. En La empresa perdona un momento de locura, Santana describe una situación dolorosa y represiva. La pieza quiere denunciar las sutilezas de los mecanismos para violentar y agredir a una clase social, golpeándola con algo mucho más contundente que la tortura física, como lo es la manipulación psicológica.

La empresa perdona un momento de locura pertenece a una corriente estética que denomino "magisterial" o instructiva. En la pieza se nos presentan y describen los problemas que conforman la intriga. Se explican y subrayan

ciertos aspectos en los que es posible encontrar la aclaratoria de causas y efectos de sus conflictos. No quiere ser una obra que se preste a una variable de interpretaciones libres; por el contrario, creo que se busca eliminar esta posibilidad a favor de una interpretación única e inequívoca de denuncia. Para concluir, estamos de acuerdo con el crítico Leonardo Azparren cuando señala que los contenidos que Rodolfo Santana tiende a presentar en sus obras poseen algo así como un dejo pesimista que se corresponden con la crisis social permanente de Venezuela.

9. Conclusión: drama, política y protesta.

Un análisis de la idea de rebeldía puede ayudarnos a descubrir ideas capaces de restablecer un relativo significado a la existencia aunque sería un significado que estaría siempre en peligro. (Camus 62)

La etiqueta de político es quizá muy amplia y ambigua para poder ser aplicada a cualquier obra de arte sin distinguir en su contenido y forma otras intenciones no políticas, a veces no tan obvias. Cuando se analizan de cerca las teorías y propuestas para un teatro político de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Vesevolod Meyerhold, Enrique Buenaventura y Augusto Boal no se podría hablar de un teatro político desarrollado en Venezuela durante los años setenta que siga de manera estricta los modelos de estos creadores. Los directores, dramaturgos y otros profesionales del teatro no copiaban los modelos de teatro político llegados de Europa y los Estados Unidos. Tomaron estos "modelos" como propuestas y sugerencias, como una base de trabajo, para llegar a una manera de expresión propia en conexión con una realidad nacional venezolana. En vez de hablar de un teatro designado como estrictamente "político", quizás sería más apropiado referirse a un "teatro venezolano con un contenido de protesta social y

política" para abordar a un grupo de obras específicas escritas y montadas durante los años setenta.

Hacia finales de los años sesenta se pueden encontrar obras con un claro contenido de compromiso político. Este compromiso se tradujo en la necesidad de denunciar y comunicar un descontento con el imperialismo y el capitalismo "yanqui", en complicidad con los intereses políticos y económicos de la derecha conservadora de Latinoamérica. Algunos artistas de teatro asumen una determinada conciencia del rol que les corresponde apropiarse dentro de un proceso de cambio social. Tratan de distinguir lo específico de un compromiso artístico con la realidad social de Venezuela y buscan cierta libertad para crear y trabajar sin esquemas ni dogmas venidos de otros contextos.

El llamado "teatro experimental" y el teatro político radical desarrollados durante la década de los años sesenta, después de su inicial riqueza o espíritu de innovación habían dejado un saldo peculiar, y en algunos aspectos lamentables, para la década siguiente. Por una parte, las salas de teatro permanecían vacías por falta de público. Las reseñas de prensa, por otra parte, anunciaban con sorpresa cuando creían encontrar un espectáculo de "calidad". Lo opuesto a la búsqueda de esta "calidad"

parecía ser la norma. Por último, era un hecho el carácter marginal de las instalaciones de teatro en comparación con la infraestructura administrativa procurada por el estado y la empresa privada para las demás expresiones artísticas, en especial para las artes plásticas.

Ante esta crisis, los artistas comienzan a dudar de la posible efectividad del drama, y su representación, como una herramienta o forma de concientizar al pueblo. El problema de la calidad estética de los espectáculos teatrales comenzó a preocupar de tal manera al artista que muchas veces éste sacrificó el contenido político de una obra en función o beneficio de una supuesta "belleza formal".

La Creación Colectiva, y las propuestas de Augusto Boal, mucho más cercanas a Venezuela en tiempo y geografía que las ideas europeas, fueron sólo ejercicios para grupos experimentales, y no verdaderas propuestas dentro del medio teatral venezolano. Muchas de las obras producidas durante este período de diez años presentan en común una peculiar ingenuidad política que parte de la ausencia de los problemas más urgentes o primordiales de la población. En estas obras se pretendió utilizar o buscar un ideal de realidad latinoamericana en función de presentar máximas socio políticas no consecuentes con la verdadera realidad

de crisis social que vivía Venezuela. Sin embargo para el crítico Orlando Rodríguez: "El decenio que comenzó en 1971 permitirá dar un salto cualitativo y cuantitativo al teatro venezolano. La nueva década lanzará una cantidad apreciable de nuevos dramaturgos o consagrará autores que habían destacado en otros campos" (53).

Algunas de las obras de contenido político que se escriben, publican o representan a mediados de los años setenta marcan el inicio de un nuevo tipo de obra de contenido social con un mayor grado de complejidad en la acción y la intriga. Estas obras ya no plantean, como lo hicieron en los años sesenta, una transformación radical de la sociedad, y el derrumbamiento del "imperialismo capitalista yanqui", sino una idea "reformista" del sistema social. Estas obras con temas renovados se plantean explorar y explicar el país preguntándose cómo es su historia y cómo es su actualidad sin tratar de imponer una ideología política o proponer soluciones radicales.

La abundancia económica, producto de la industria petrolera, produjo rápidamente una sociedad cosmopolita que permitió a los teatreros venezolanos relacionarse de manera directa e inmediata con las tendencias de teatro más recientes de otros países. Con esta influencia el teatro venezolano se enriqueció y fomentó su propia liberación de

dogmas y reglamentaciones caducas. Se hizo evidente que ni siquiera las formas más recientes de teatro político, descontando las "viejas" formulas europeas, tenían cabida dentro del nuevo panorama social y teatral del país. A pesar de la abundancia económica, en la sociedad venezolana no se produjo una infraestructura teatral que garantizara la profesionalización de artistas dedicados con exclusividad a la escena. Para poder subsistir los artistas tuvieron que aliarse a las empresas de televisión y la radio o la burocracia oficial. Esta alianza de conveniencia mediatizó las conciencias radicalizadas de épocas anteriores.

Al concluir la década de los años setenta José Monleón observa que:

En el mejor teatro político hay un examen de los efectos de la colectividad sobre el individuo, a la vez que de la relación entre individuo y colectividad, apareciendo esta última analizada a través de una conducta individual. (25)

Taylor se refiere a este tipo de obras como pertenecientes a una tendencia peculiar de los años setenta que denomina como "teatro de crisis y paradoja". Desde nuestro punto de vista las obras escritas por Rodolfo Santana (a partir de La empresa perdona un momento de

locura) están dentro de esta tendencia de teatro político que menciona José Monleón.

Para desarrollar un teatro político de protesta social el "teatrero" venezolano tuvo que enfrentarse al análisis de su contexto inmediato y replantear la visión de su medio social. Esta confrontación con la realidad del país trajo consigo un replanteamiento de nuevos métodos expresivos y un acercamiento a la historia nacional. A lo largo de la década de los años setenta el arte venezolano en general, y específicamente el teatro de protesta social, sufre transformaciones paulatinas e importantes casi de manera imperceptible. Como sucede con frecuencia en diversas manifestaciones artísticas, surge una progresiva "desradicalización" de sus contenidos en referencia al aspecto político. Poco a poco, el arte irá abandonando la militancia ideológica de izquierda. En la base de estas transformaciones están los siguientes aspectos: 1) El período democrático de diez años, que se inaugura con la presidencia de Rafael Caldera en el año 1969 y que prosigue con el gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1973, se considera como uno de los períodos más pacíficos que había vivido la historia política de Venezuela en comparación con décadas anteriores; 2) no hubo suspensión de garantías constitucionales; 3) se reduce considerablemente los

riesgos o la anterior psicosis de guerra de guerrillas gracias a una política de pacificación y de indultos; 4) y la nueva situación de auge económico generada con la entrada de divisas hace que haya una mayor distribución de la nueva riqueza y, en consecuencia, una mejoría en el bienestar social de las clases más humildes.

Estos cuatro aspectos afectaron a los grupos políticos, tanto a los de tendencias radicales como a los de tendencias de centro y de izquierda. Estos aspectos también afectaron a los artistas comprometidos en una transformación social. Los creadores del teatro dirigen su reflexión sobre su nuevo contexto y cómo abordarlo a través del arte.

Sin embargo, creo que hay dos aspectos medulares adicionales que explican en gran medida la transformación o desaparición de una forma de teatro político de protesta social, relativamente tradicional, hacia otras formas distintas, y quizás más complejas y diversas. El primero de estos aspectos cardinales está en una especie de ceguera ideológica de izquierda sufrida por los creadores de teatro político hasta casi iniciar la década de los años ochenta. José Monleón diagnostica la situación del teatro con intenciones políticas de la siguiente manera:

Si tantas y tantas cosas alteraron la profetizada historia de América Latina, muchos llegaron a la conclusión de que la profecía se había apoyado en una serie de datos falsos, incluido el de la fragilidad del imperialismo y la supuesta madurez política de las clases populares. No se trata sólo de la consoladora teoría de que se habían perdido batallas en el contexto de una guerra victoriosa. Es que tales batallas se habían perdido porque el análisis de fuerzas estaba mal hecho, porque no había sido dialéctico, porque los datos materiales estaban sometidos a una deformación idealista, propia del romanticismo pequeño burgués. (25)

Como una conclusión directa de esta ceguera ideológica y del análisis errado e idealista de los datos de una realidad social es que surge otro tipo de ceguera, me refiero al extravío artístico. A lo largo de diez años en los setenta se produce el inevitable debilitamiento de la fórmula artística fija usada hasta la saciedad por los escritores. Las formas artísticas de la dramaturgia política de protesta social se agotan por su empleo constante y excesivo. No se producen temas nuevos ni estructuras renovadas y mucho menos producciones en conexión íntima con los espectadores. El público comenzó a

preguntarse de cuántas formas distintas había que decir que “la tierra es de quien la trabaja” o que el imperialismo yanqui es esclavista y que los ricos de un país son monstruos sin sentimientos para poder luego tratar otros temas y pasar a otras intrigas, quizás mucho más simples desde el punto de vista social, pero fundamentales para los espectadores. El teatro político de protesta social agotó su propio molde de hechura hasta hacerlo una expresión repetitiva, reiterada y esquemática que ya no hablaba a un público ansioso por experimentar otros temas fuera de los fatigados moldes politizados. La saturación artística produjo la rebeldía en el público y en los creadores emergentes que aspiraban a tener su espacio propio. El teatro, en cualquiera de sus modalidades, es obviamente una inversión de tiempo con un relativo costo financiero para los que están envueltos en su producción: realizadores y, por supuesto, el público. ¿Por qué pagar o invertir (aunque sea en tiempo) en algo que ya estamos cansados de ver y que no nos dice nada nuevo? Quizás la respuesta podría ser afirmativa si se argumenta el simple y noble objetivo de entretenimiento y diversión. Creo que fue con estas herramientas de diversión y entretenimiento, junto a temas nuevos, que la dramaturgia venezolana superó el cansancio y la saturación de la fórmula política hacia otras maneras

expresivas de articular malestares sociales en las obras de teatro.

César Rengifo, Gilberto Pinto y Rodolfo Santana son dramaturgos representativos del proceso de cambio del teatro político de protesta social de los años setenta en Venezuela. Estos escritores hicieron aportes importantes a la literatura dramática. En sus obras, el contenido ya no es una simple protesta general o un malestar universal; se vuelcan a los problemas locales del país con aspectos culturales propios de Venezuela. Dejan atrás la pancarta política de izquierda para ofrecer tramas y contenidos más complejos que abarcan la realidad y la historia nacional. Su influencia es notable y decisiva en el desarrollo del teatro nacional y quizá también de Latinoamérica.

Bibliografía

- Abel, Lionel. "Metatheatre". (1963): 59-61. English 327 Ed. Stuart Davis. Cornell U. 22 enero 2004. <<http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/engl27.meta.html>>
- Acosta, Antonio. "OK". El Nacional 25 abril 1969, A4.
- . "Los años duros". El Nacional 29 noviembre 1969, C7.
- . "La barba". El Nacional 2 octubre 1969, C9.
- Adler, Alfred. Psicología del individuo. Trad. Eliza Blanco. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- Adorno, Theodor. El teatro y su crisis actual. Trad. María Bengolea. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- Albuquerque, Severino. Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre. Detroit: Wayne State U P, 1991.
- Arias, Alberto. "A mis hijos". El Nacional 28 marzo 1969, A1-2.
- Azparren, Leonardo. El teatro venezolano y otros teatros. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- . "El teatro hoy". El Nacional 25 junio 1978, Papel Literario 4.
- . "El gran circo del Sur". Imagen 76, (1969): 23.
- . "III Festival". Imagen 75, (1970): 27.
- . "La opera de tres centavos". Imagen 78 (1970): 36-37.
- . "El año teatral". El Nacional 20 diciembre 1974, C11.

- . "Nuevo teatro". El Nacional 17 junio, C4.
- . "Teatro". El Nacional 3 septiembre 1975, C4.
- . "Conclusiones". El Nacional 25 junio 1978, A4.
- Bertholt, Margot. Historia social del teatro. Trad. Eduardo Vásquez. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Boal, Augusto. Teatro del oprimido. Trad. Gerardo Fernández. México: Nueva Imagen, 1980.
- . Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Trad. Graciela Schmilhuk. Buenos Aires: La Flor, 1974.
- . Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Trad. Gerardo Fernández. México: Nueva Imagen, 1982.
- Borges, Jorge Luis. Otras inquisiciones. Caracas: Tiempo Nuevo, 1977.
- Brecht, Bertolt. Escritos sobre teatro. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- . El compromiso en literatura y arte. Barcelona: Península, 1973.
- . La política en el teatro. Trad. Norberto Silvetti. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- Briceño, Mario. Pasión venezolana. Caracas: Monte Ávila, 1974.
- Brockett, Oscar. History of the Theater. Boston: Allyn & Bacon, 1987.
- Buenaventura Enrique. "Apuntes para un método de creación

- colectiva". Revista de teatro de Medellín 9 (1972): 81-85.
- Cabrujas, José Ignacio. "La esperanza cubana". El Nacional 20
Enero 1980, C2.
- Caldera, Rafael. "La suerte de la democracia en América Latina".
Opiniones latinoamericanas. Caracas: UCV, 1979.
- Calzadilla, Juan. "Presentación". Revista Nacional de Cultura
191 (1970):2.
- Camus, Albert. Escritos. Sin trad. Caracas: Tiempo Nuevo, 1984.
- Cantor, Norman. The Age of Protest. New York: Harwthorn, 1969.
- Castagnino, Raul. Semiótica, ideología y teatro
hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Nova, 1974.
- Castillo, Susana. El desarraigo en el teatro venezolano.
Caracas: Ateneo de Caracas, 1980.
- Chiarini, Paolo. Bertolt Brecht. Barcelona: Península, 1969.
- Chocrón, Isaac. El nuevo teatro venezolano. Caracas: Monte
Ávila, 1975.
- . Nueva crítica del teatro venezolano. Caracas: Monte
Ávila, 1981.
- Constante, Antonio. "El teatro de Constante" El Nacional.
4 abril 1975, C7.
- Coperman, Emile. Teatros y política. Trad. Emily Dubai.
Buenos Aires: La Flor, 1969.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano.
Siglos XIX y XX. México: Ediciones de Andrea, 1966.

Del Saz, Agustín. Teatro social hispanoamericano.

Barcelona: Labor, 1967.

Dell'Ordine, José Luis. "Historia de la filosofía" (2004):

4. Monografías. <<http://www.monografias.com/historiadela filosofia.html>>.

Desuché, Jacques. La técnica teatral de Bertolt Brecht.

Trad. Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

Duvignaud, Jean. Spectacle et Societé. Paris: Editions

Denoel, 1970.

---. Sociologie du Théâtre. Vendome, France. Presses

Universitaire de France, 1975.

Eidelberg, Nora. Teatro hispanoamericano 1960-1980. La

realidad social como manipulación. Minneapolis: The Prisma Institute, 1985.

Freud, Sigmund. El yo y el ello. Trad. Ángel Bustos.

Madrid: Alianza, 1983.

Gálvez, Marina. El teatro hispanoamericano. Madrid: Taurus, 1988.

Gray, Ronald. Brecht dramaturgo. Trad. Alberto Taso.

Madrid: Ultramar, 1979.

Harnecker Marta. Los conceptos elementales del Materialismo

Histórico. Trad. Juan Costosis. México: Dialéctica, 1979.

Hormigón, Juan. Brecht y el realismo dialéctico. Madrid:

Comunicación, 1975.

- Hubner, Zygmunt. Theater & Politics. Evanston: Northwestern U P, 1992.
- Korn, Guillermo. Teatro en Caracas. Caracas: Casus, 1979.
- . 15 meses de teatro en Caracas. Caracas: Italgráfica, 1972.
- Lebel, Jean Jacques. Teatro y revolución. Trad. Juan Arismendi. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Leoni, Raul. "Ley de conmutación de penas". Gaceta Oficial. 1 mayo 1967, 2-4.
- Lenin, B. I. La literatura y el arte. (Sin trad.) Caracas: Progreso, 1979.
- Lidia L. & Woodyard G. Dramatists in Revolt. Texas: U of Texas P, 1976.
- López Meléndez, Teodulo. Reflexiones sobre la república. Caracas: Vadel Hermanos, 1978.
- Luzuriaga, Gerardo. Popular Theater for Social Change in Latin America. Los Angeles: U of California P, 1978.
- Meléndez, Priscila. La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia. Madrid: Pliegos, 1990.
- Meléndez, Teódulo. Reflexiones sobre la república. Caracas: Fuentes, 1978.
- Meyerhold E. Textos teóricos. Trad. Agustín Barreno Madrid: Alberto Corazón, 1975.
- Monasterios, Rubén. Un enfoque crítico del teatro

- venezolano. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- . Rubén Monasterios. "Entrevista a un crítico. Teatro 69". El Nacional 28 diciembre 1969, C8.
- . Teatros universitarios y revolución total. El Nacional, 8 noviembre 1969, A4.
- . "El proceso de Lúculo". El Nacional 6 junio 1970, A4.
- . "Torrence". El Nacional 29 mayo 1970, C7.
- . "La orgía". El Nacional 29 agosto 1970, C9.
- . "Recuento". El Nacional 2 enero 1972, C10
- . "Espectáculos". El Nacional 28 agosto 1971, A4.
- . "Resumen teatral". El Nacional, 13 enero 1979, C5.
- . "Estrenos". El Nacional, 20 noviembre 1978, C4.
- Monleón, José. América latina: teatro y revolución. Caracas: Ateneo de Caracas, 1978.
- Moreno-Uribe, Edgar. Rodolfo como es Santana. Caracas: Kairos, 1995.
- Mújica, Jesús. César Rengifo, a viva voz. Caracas: Fundarte, 1991.
- Nunes, Jorge. Rengifo. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.
- Orsini, Humberto. "Brecht en Venezuela" El Nacional, 27 de diciembre de 1972, C7.
- Pekoff, Teodoro. Estatutos del Movimiento al Socialismo. Caracas: MAS, sin fecha).
- Pellico, Silvio. Mis prisiones. Caracas: Antorcha, 1975.

- Pronko, Leonard. "El teatro político". El teatro y su crisis actual. Caracas, Monte Ávila, 1979.
- Pianca, Marina. El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989. Minneapolis: The Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.
- Pinto, Gilberto. La guerrita de Rosendo. Caracas: Monte Ávila, 1981.
- . Los fantasmas de Tulemón. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- . Pacífico 45. Valencia: Editora Central, 1972.
- . Teatro 1. Caracas: Venediciones, 1987.
- . "Nuestro teatro". El Nacional 5 marzo 1986, C7.
- Piscator, Erwin. Teatro político. Trad. Sergio Ramírez México: Ayuso, 1976.
- Peña, Edilio. Apuntes sobre el texto teatral. Caracas: Fundarte, 1975.
- Prada, Antonio. Los farsantes. Caracas: Montebello, 1977.
- Ramírez, José. El 19 de octubre y la problemática venezolana actual (1945-1979). Caracas: Ávila Arte, 1981.
- Ramírez Farias, Carlos. Venezuela huele mal. Caracas: Fuentes, 1973.
- Rangel, José Vicente. Tiempo de verdades. Caracas: Centauro, 1973.
- Rengifo, César. Obras completas. Mérida: U de Los Andes, 1987.

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

Rodas, Vidal. "Las monjas" El Nacional. 2 septiembre 1975, C4

Roster, Peter. De la colonia a la postmodernidad. Teoría y crítica sobre teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1992.

Sambrano, Nabor. "III Festival". El Nacional. 15 septiembre 1973, C9.

---. "Teatro". El Nacional. 5 diciembre 1975, Papel

Sanín. El año chucuto. Caracas: Vadel Hermanos, 1975.

Santana, Rodolfo. 8 piezas cortas de teatro. Valencia: U de Valencia, 1974.

---. Tarántula. Caracas: Monte Ávila, 1976.

---. Piezas perversas. Caracas: Fundarte, 1978.

---. "El teatro que hago". El Nacional. 12 marzo 1979, C9.

Sequera, Armando. "Protestas en la UCV". El Nacional. 20 junio 1975, D1.

Szanto, George. Theater and Propaganda. Texas: U of Texas P, 1978.

Tanaka, Michiko. "Seki Sano and popular, political and social theatre in Latin America" (2003). Teatro e Storia. 13 agosto 2003 www.univap.it.

Teatro en Caracas. El Nacional. 15 marzo 1975, C6.sss

Toriz, Martha. "La crítica teatral en el arte teatral de

- Seki Sano". Casa del tiempo 5: 1-10. U de México. 1 agosto 2000 <www.mx./difusion/revista/julioago2000/toriz.html>
- Velásquez Ramón. Venezuela moderna (Medio siglo de historia 1926-1976). Caracas: Ariel, 1974.
- Villagómez, Alberto. El teatro latinoamericano de creación colectiva. Habana: Casa de las Américas, 1975.
- . Prolegómenos para una sociología del teatro. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972.
- Wellarth, George. The Theatre of Protest and Parados. New York: Columbia U P, 1972.