

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE ARTES
MENCION ARTES ESCENICAS



**Teatro Politico
de Protesta Social
de Venezuela
(Marzo 1.969 -
Marzo 1.979)**

Jesús Salvador Bottaro Naranjo

Xiomara Leticia Moreno

Abril, 1983

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE ARTES
MENCION ARTES ESCENICAS

**Teatro Político
de Protesta Social
de Venezuela
(MARZO 1969
MARZO 1979)**

Jesús Salvador Bottaro Naranjo

Xiomara Leticia Moreno

Tutor Victoria De Stefano

Abril, 1983

A nuestra Tutora,
a su pensamiento ético.

" Sin consideración, sin piedad, sin pudor
en torno mío han levantado altas y sólidas murallas.
Y ahora permanezco aquí en mi soledad
meditando en mi destino: la suerte roe mi espíritu;
Tanto como tenía que hacer
Cómo no advertí que levantaban esos muros
No escuché trabajar a los obreros, ni sus voces
Silenciosamente me taparon el mundo "

" Murallas "

C.P. Cavafy

INDICE

	página
INTRODUCCIÓN	2
I. MARCO TEORICO.....	
I.1 La Protesta.....	8
I.2 E. Piscator-E. Meyerhold.....	19
I.3 Brecht.....	36
I.4 Creación Colectiva en Latinoamérica.....	54
I.5 Augusto Boal.....	67
II. CONTEXTO HISTORICO	
(Marzo 1969 - Marzo 1979).....	75
III. SINTESIS DE LA ACTIVIDAD TEATRAL (1969 - 1979)..	99
III.1 (Marzo 1969 - Diciembre 1969).....	102
III.2 (Enero 1970 - Diciembre 1970).....	110
III.3 (Enero 1971 - Diciembre 1971).....	118
III.4 (Enero 1972 - Diciembre 1972).....	122
III.5 (Enero 1973 - Diciembre 1973).....	124
III.6 (Enero 1974 - Diciembre 1974).....	128
III.7 (Enero 1975 - Diciembre 1975).....	131
III.8 (Enero 1976 - Diciembre 1976).....	135
III.9 (Enero 1977 a Diciembre 1977).....	140
III.10(Enero 1978 a Marzo 1979).....	143

IV ANALISIS DE OBRAS	
(Bajo la optica del Teatro Político).....	148
IV.1 LA FARRA Rodolfo Santana.....	150
IV.2 BUFALO BILL EN CREDULILANDIA	
Creación Colectiva Grupo El Triángulo..	165
IV.3 ALMA MATER	
Creación Colectiva del grupo TOI	177
(Teatro Operaciones de Ingeniería).....	
IV.4 LA TRAMPA DE LOS DEMONIOS	
César Rengifo.....	188
IV.5 LA GUERRITA DE ROSENDO	
Gilberto Pinto.....	197
IV.6 LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA	
Rodolfo Santana.....	210
V CONCLUSIONES.....	231
NOTAS.....	237
BIBLIOGRAFIA.....	257

INTRODUCCION

INTRODUCCION

El panorama teatral venezolano ha sido parcelado para determinar en un espacio temporal, 1969-1979, un espacio conceptual que hemos llamado teatro político. Esta sectorización tiene como objetivo centrar la atención en una particularidad del teatro venezolano. Porque sólo en la observación profunda de períodos, por separado, se logra el análisis de la forma en que el teatro y la realidad se ajustan recíprocamente. Un examen generalizador del teatro sólo traería un resultado que ignora, muchas veces, las particularidades.

La escogencia del período que hemos tomado para centrar la investigación no ha sido gratuita. Los años setenta, además de un período de consolidación de la Democracia Representativa -que en las décadas anteriores había sufrido grandes marejadas y desequilibrios, y que en la actualidad es nuestra forma de gobierno-, son los años del "Boom petrolero". Boom que transformó la realidad del venezolano y por ende la de su teatro.

desde aquí

En estos diez años, dos períodos gubernamentales que se suceden en la abundancia petrolera, van a afectar las tendencias artísticas. Y dentro del teatro, la tendencia más afectada va a ser el teatro político de protesta social.

Si el teatro que se ha dado a conocer como teatro co-

mercantil, por su sólo interés económico, logra, a partir del auge económico y la atmósfera de paz reinante en todo el territorio nacional, calar y mantenerse -aún en la actualidad- dentro del gusto de la clase media ascendente, el teatro político de protesta social tiende vertiginosamente a desaparecer hasta llegar a ser una excepción con características marginales en el teatro venezolano actual.

El auge petrolero con su consiguiente efecto en la realidad social, silenció muchas conciencias que vivían anteriormente impacientes por la transformación social y radical del sistema capitalista. El proceso de pacificación sufrido por el país garantizó la existencia de partidos de izquierda -mientras se sumaran al sistema democrático y aceptaran sus estatutos-, con lo que se adormecieron la violencia y los pensamientos radicales.

La década de los sesenta con su carácter convulsionado, su necesidad de innovación, de nuevas sensaciones y su consiguiente traducción o respuesta artística, se convirtió en la "calmada" década de los setenta en un período mitológico y distante. Las condiciones sociales y políticas de ambas décadas, en Venezuela y en el mundo, habían diferenciado, también y grandemente, la manera como una y otra asumían la transformación social, y como el teatro se involucraba en este cometido.

En el teatro venezolano de los años setenta, y gracias

al cosmopolitismo que va a caracterizar al período, se infiltran nuevos pensamientos y nuevas formas de comprender el hecho teatral. Innovaciones que provocan 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 un carácter de "obra de arte política" que no transgrede verdaderamente los límites del teatro burgués. Carácter que no depende totalmente de los creadores sino que, también, del medio ambiente en que se desenvuelven el artista y la obra de arte. Como nos señalaba Eduardo Gil, en una pequeña entrevista:

" No es la obra de arte, ni el artista quienes deciden su incidencia en el medio. Es el medio quien decide, las circunstancias especiales en que se presenta una obra de arte. "

El estudio de estos diez años de teatro a partir de los datos de Hemeroteca, de la crítica y reflexiones teatrales, y de la lectura de textos dramáticos nos han llevado a conclusiones sencillas y justificadas en su totalidad. Con lo cual se puede decir que el trabajo en sí de investigación fué la consecución de herramientas y materiales que justificaran científicamente verdades cotidianizadas pero no justificadas en la realidad teatral venezolana.

Debido a que en la actualidad no se puede hablar de un teatro político de protesta social, y ya que estos primeros tres años de la década del ochenta presentan características muy similares a los años setenta, pretendemos reconocer las causas de la inexistencia de este tipo de teatro en los años setenta y agudizar los puntos de contacto entre el pasado y el presente.

MARCO TEORICO

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

Pellico

I.1

LA PROTESTA

Se dice que la protesta es característica del siglo XX como consecuencia de las promesas no cumplidas por el liberalismo del siglo anterior.

Es decir,

" El mundo de 1900 estaba muy lejos de responder al ideal del bien común en una sociedad justa que se habían forjado los liberales racionalistas " (1)

A partir de este descontento del intelectual, del artista, del político, etc., aparece, según Norman F. Cantor, "El placer anárquico de destruir el orden" (2), que se basa en un concepto de naturaleza humana que valora las manifestaciones de rabia, esperanza y odio, una visión racionalista venida de los albores del siglo con Karl Marx, Nietzsche y Freud, que contribuyó a socavar, a cuestionar las bases del sistema.

Cuando Karl Marx declara que

" las instituciones y la moral de determinada sociedad son productos del medio y reflejan los intereses de la clase dominante " (3)

se concluye que las instituciones oficiales constituyen un sistema entre muchos, y ninguno ontológicamente superior o de mayor valor ético que los demás. Con esto, los contestatarios, hombres 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 y grupos.

También las confrontaciones que se utilizan en nuestro siglo tienen sus precedentes en la agitación sindical de los últimos años del siglo XIX. Pero estas se han hecho cada vez más refinadas al ponerse al frente de la disensión, intelectuales y miembros de la burguesía que se han planteado la concientización de la clase proletaria, por ser esta última la agrupación social que, dentro de los postulados marxistas, tiene mayores posibilidades de producir cambios radicales en el sistema.

Existen dos tipos de protesta: la de los intelectuales y " gente culta ", en especial de las nuevas generaciones que poseen un espíritu de protesta surgido de la inevitable hostilidad generacional. Todo ello sin llegar a una confrontación directa con las élites en el poder, las ha debilitado 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 de disconformidad intelectual generalizada y rebelión. (4)

El segundo tipo de protesta es la de confrontación organizada contra la élite o contra algún sector de ella.

" Por medio de manifestaciones, huelgas, sentadas,

denuncias escandalosas, campañas de agitación y actos de violencia (...) este tipo de protesta ha forzado a la clase rectora a recurrir a medidas represivas"(5)

Ambas son actos que se basan en el derecho de cada individuo a ser libre, y en el deseo de confundir a la élite y llamar la atención sobre determinadas injusticias. Pero la segunda tiene un carácter definido más por una participación política determinada que por un pensamiento humanístico libre de influencias partidistas.

Hay que diferenciar la idea de protesta, que se define como un ataque que se lleva a cabo de manera organizada, recurriendo hasta a la violencia, con la Revolución; ya que esta última es la violencia misma, donde los diferentes grupos sociales combaten entre sí por detentar el poder político y social; es un cambio social y radical de la sociedad, "es el tipo de desmoralización que los griegos llamaban Stasis " (6)

Y he aquí por lo cual nos interesa la protesta:

" La revolución estalla solo cuando un viejo régimen al defenderse contra la protesta con medidas más reaccionarias y opresivas, radicaliza a la clase media e impulsa a los trabajadores y a los pobres a intervenir (...). Entonces el sistema legal y político se derrumba ". (7)

.- Nos interesa la protesta como un medio para alcanzar una revolución y cómo se involucra el arte teatral en esa vía, en

la vía de la transformación. Cómo el teatro se imprime de una característica funcional, con la cual se involucra dentro del medio social como un elemento contestatario, como un elemento de protesta.

.- Sabiendo que la protesta es un medio común y efectivo, por lo general, de forjar cambios, y que generalmente está orientada por la izquierda política (aunque movimientos de derecha la hayan utilizado), juzgar el provecho de los movimientos contestatarios en el teatro, teniendo en cuenta la estructura formal de sus mismos trabajos, quiénes protestan y cuáles son sus objetivos, pero refiriéndonos especialmente a los movimientos de protesta que hayan abogado de una manera directa y organizada por la liberación de la clase trabajadora y de los pobres, aunque muy pocas veces hayan sido dirigidos por trabajadores, ya que generalizando, la protesta es un fenómeno de la burguesía que se centra en el comportamiento ético-social y dirigido al proletariado. (8)

.- Para introducirnos en el teatro político que nos interesa estudiar, primero hay que tener claro que ese teatro pertenece al movimiento de protesta generalizado de este siglo, pero que no necesariamente coincide exactamente con sus objetivos, en tanto que la protesta y el teatro de protesta parten de una posición de rebeldía que muchas veces no pasa de la presentación de un problema, donde no se analizan ni sus causas ni las posibles soluciones para el mismo. Donde solamente se presenta una posición de disconformidad, de rebeldía ante un

problema que se generaliza o se amplifica hasta darle un cariz abstracto y ambiguo.

.- Es decir, nos interesa la protesta como un ámbito que justifica y origina un teatro de protesta, de disidencia, y porque a su vez este teatro de protesta se puede subdividir -al igual que ha hecho Norman Cantor con el concepto de protesta en su libro La Era de la Protesta: Oposición y Rebeldía en el Siglo XX - en un teatro que protesta basándose en un ideal de libertad, con el cual justificará cualquier exceso y cualquier irracionalidad en tanto sea una agresión al sistema, y en un teatro más racionalista con claros objetivos sociales a lograr, sistematizado en función de una revolución protagonizada por clase obrera, un teatro político.

.- El teatro político es una variedad dentro del teatro de protesta, tiene objetivos muy determinados que lo califican y lo definen, que contiene muchas características por las cuales se puede estudiar de forma aislada y dentro de las cuales campea el pensamiento marxista-leninista.

Ahora bién, para involucrar al teatro dentro de la protesta hay que partir, según Piscator, del reconocimiento de que en el siglo XIX dos fuerzas produjeron cambios definitivos por su sola existencia: La fuerza de la literatura y la del proletariado, que

" al cruzarse ambas nace en el arte una nueva idea: El naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la VOLK-

SBUHNE (Teatro del Pueblo) " (9).

Este nacimiento dentro del teatro es para Brecht:

" el momento en que el teatro volvió a ser morada del pensamiento "

donde

"Se evaporó la pertinaz y repugnante atmósfera de solemnidad (...) instalándose en cambio, cierta júbilosidad y si se quiere audaz desenfado " (10)

A partir del siglo XIX no ha de parecer raro que nos encontremos con una producción de descontento profundo que poco a poco o explosivamente va dando lugar a la obsesión del expresionismo, al surrealismo y al dadaísmo como formas de protesta a consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Luego la Segunda Guerra Mundial estimuló "una filosofía de protesta" en contra del orden social y contra la condición humana, haciendo que los artistas subsiguientes pudieran "expresarse indirectamente en sardónicas paradojas" (11)

De todas estas maneras de protesta, estilos dentro del teatro, nos interesa particularmente aquel que sirva de instrumento al servicio del movimiento revolucionario, cuyo aspecto artístico o estrictamente teatral esté subordinado a los fines políticos. Nos interesa el teatro político como un signo de protesta de confrontación conciente.

Este tipo de teatro de protesta al que se ha denominado

teatro político ha tenido defensores de la calidad de Roland Barthes, Adorno, Hormigón, etc., y ha tenido detractores que desde hace más de cincuenta años daban por superados todos sus fundamentos, tales como Pierre Pronko. Por ello es bueno situarnos en el concepto con el cual trabajaremos en la investigación de teatro venezolano, para de una manera objetiva calibrar en que medida la forma artística se emparenta a un pensamiento político y produce no solamente una obra de teatro sino también una acción política.

" Todo teatro es político " es una máxima aceptada en nuestra sociedad con el mismo carácter axiomático de " Todo es cultura " o " El hombre es un ser social ", pero esta expresión 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 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. Como diría Meyerhold:

" En realidad el apolitismo es algo sin sentido (...) cada uno de nosotros es el producto de su medio, en el cual las líneas de fuerza determinan la naturaleza del artista en sus variaciones individuales, sociales e históricas " (12)

Bastaría saber a qué ideología pertenece el artista, cuáles son sus móviles al producir la obra, cuál es el resultado aparente dentro del público, cómo se hace la obra de arte.

Dentro del teatro contemporáneo se podría hablar, a estas alturas, de dos tipos de teatro comprometido político. El primero despierta en nosotros

" la conciencia de nuestra responsabilidad no solo frente a nosotros mismos sino frente a la humanidad entera, incluídos burgueses y proletarios " (13)

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" (14). Ambos critican la situación general misma, 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, si se quiere para que lo critique. El segundo no solo se elabora a partir de la función del teatro como ente social, sino que también utiliza el materialismo científico para elaborar sus propuestas. (15)

La función del primero consiste únicamente en enterar a los hombres 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, mercancía que, como dice Brecht "que a través de la maquinaria, tal cual es, ha de ser trans-

formada nuevamente en mercancía " (16). Es decir, la actitud del artista y su producción dependen con mucho de los medios tradicionales de hacer teatro, de medios aburguesados; por otra parte, la crítica esteticista encuentra un terreno fácil donde hacer mella.

El segundo 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. Dicho en las palabras cáusticas de Pronko:

" en el estado en que hoy nos encontramos, es necesario que el arte sirva a fines ajenos al arte, con la esperanza de hacer resucitar un buen día, el arte tal como debe ser en un mundo enteramente igualitario: arte sin política, sin sociología, sin ideología " (17)

En las palabras de Brecht:

" La totalidad del teatro tiene que ser cambiada, y no solamente el texto o el actor o toda la representación escénica; en ese cambio debe ser involucrado el espectador; su actitud debe ser modificada "

(18)

Observando estos dos tipos de teatro, es el segundo el que hemos tomado 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 im-

pacto transformador máximo sobre el espectador. Nos interesa este teatro que subordina todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea, "que involucra y propaga constantemente el espíritu de la lucha de clases" (19); no olvidando que la técnica y la tecnología dentro de ese teatro debe ser de alto nivel, debe ser un tipo de teatro que aún subordinando los tradicionales valores artísticos ante la representación de una idea debe contagiar al espectador con la misma, y eso requiere, además de talento, por lo menos de esfuerzo y trabajo para transmitir lo que se quiere. De lo que se deduce que aún el teatro de tipo político contiene parámetros intrínsecos para medir la efectividad del mismo, al igual que un teatro burgués o comercial.

Para conseguir goce en el teatro político se hace necesario ver 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, enseñándolo a observar exactamente no solo al objeto que representa sino también a desarrollar su capacidad de observación en general. Brecht señala:

" En la base del arte hay una capacidad, una capacidad de trabajo, un trabajo hábil y logrado. Y es necesario conocer alguna cosa de tal trabajo, a fin de admirar y gozar del resultado, es decir, de la obra de arte". (20)

Esta 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 del hombre, de su explotación en la producción industrial, en el sentido tecnocrático que ha tomado la sociedad, donde el individuo se transforma en número dentro de una comunidad constituida por lazos económicos, un teatro que se toma como bandera de protesta contra esa situación, debe aniquilar dentro de su producción cualquier relación con lo que se desaprueba. Y si el hombre se reduce poco a poco a la especialización en un solo punto de producción, representando una pieza y sólo una pieza del rompecabeza, este teatro, por el contrario, repartirá las responsabilidades de manera que la producción esté en función de una creación colectiva o al menos participativa.

I.2

E. PISCATOR E. MEYERHOLD

El teatro político tal cual lo conocemos hoy - designando con estas palabras como rótulo (21) una categoría estética en constante evolución - nace en su postulación ideológica en la segunda mitad del siglo XIX, para concretizarse materialmente en una forma en la segunda década del presente siglo.

Esto se desprende del estudio de las dos más relevantes fuentes, en escritos testimoniales de sus dos principales autores: Erwin Piscator y Semelievic Meyerhold. (22)

Resultaría innecesario en esta investigación, un pertinaz rastreo epistemológico e histórico de la aparición y progresos ulteriores del significado y utilización del concepto de teatro político. Por tres razones fundamentales, además de encontrarse fuera del objetivo y plan de nuestro estudio.

Estas razones son las siguientes:

- 1.- Por considerar que es un tema lo suficientemente debatido y aclarado en la actual bibliografía que aborda el tópico.
(23)
- 2.- Por considerar metodológicamente útil e idóneo el partir de las premisas básicas utilizadas por quienes vieron en el marxismo-leninismo la expresión más firme y definitiva de lo que hoy se suele llamar la guía ideológica comunis-

ta o con sus diversos apelativos, de revolucionaria, socialista o de izquierda. Pues es precisamente con Marx que una idea del socialismo se consolida como filosofía asentada en el análisis del medio socio-económico en su globalidad.

Se trata pues de que el teatro político a analizar es el surgido única y exclusivamente de la filosofía marxista.

- 3.- Por considerar en definitiva que cualquier otro teatro considerado político no se incluye en el plan de análisis proyectado en esta tesis. Por ejemplo, aquellas denuncias sociales mas o menos abstractas y generales, que apuntan al "mal ", la incomunicación, la miseria y otras injusticias reflejadas casi siempre en la angustia existencial de un Personaje y que carecen de una proposición política acorde con una forma dramática.

Debe entonces quedar claro el marco de referencia de origen del cual partieron Erwin Piscator y Emilievic Meyerhold y, a la vez, por supuesto, nosotros mismos a través de los textos de estos dos creadores.

La crítica histórica tradicional en palabras de Margot Berltood ha reiterado sucesivamente que

"con la tormenta de la revolución rusa el teatro experimentó la más elemental, persistente y radical ruptura con la tradición ". (24)

Sin embargo, una visión retrospectiva permite juzgar no sólo los años sucesivos a la Revolución de Octubre y, al VOLKSBUHNE, en Alemania, en los mismos años, como la imprevista y decidida transformación teatral, lanzada por el volcán revolucionario, sino comprender que sus raíces y causas se gestan en la experiencia estética naturalista alemana del " drama social " .

Nada nos permite la relación directa de este drama con la teoría social marxista, pues toda vinculación resultaría imprecisa. No obstante para E. Piscator:

" El naturalismo alemán presenta por vez primera en el teatro al proletariado como clase (Los Tejedores, La Familia Selike, Hanna Jarger) el proletariado arrastra al teatro a su dominio, prestándole su ideología ". (25)

Se aproxima en su expresión escénica y dramaturgica a un concepto muy elástico de marxismo. Pero de entre las obras y sus autores, es solamente con " el drama social " de Gerhart Hauptman que el desarrollo y cambio de las técnicas y formas teatrales comienza a vincularse con el estado actual de progreso teatral. Desde entonces comienza a configurarse este teatro, motivado según E. Piscator, por una paridad o conjunción del proletariado en su asistencia organizada al teatro -con su ideología presente en la representación- y un desarrollo técnico comenzado precisamente a partir de esta unión no accidental y mucho menos casual.

Como fuerza mecánica, resultante y equivalente al conjunto de otras varias, surge a fines de la segunda década del presente siglo una simultaneidad de hechos y acontecimientos estrictamente artísticos. En Rusia y Alemania, derivados, en principio de un mismo fundamento teórico, aunque no social e histórico, con similitudes en sus contenidos estéticos. Que a pesar de las analogías en sus aportes, descubrimientos e investigaciones teatrales en todos sus órdenes, estos dos procesos artísticos muy pronto se diferenciarán en el ámbito respectivo de su desarrollo y en los fines perseguidos.

En los años sucesivos a 1917, Erwin Piscator en sus testimonios de 1930, 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 " (27)

Desconociendo, claro está, que otro creador como Meyerhold de 43 años de edad llegaba a postulados semejantes impulsado por una revolución que exigía cambios drásticos. A diferencia de su partidario alemán, el ruso abordaba una exigencia insoslayable del PROLEKULT desde una vasta, profunda y amplia experiencia en el campo teatral.

Ambos buscaron vías y caminos en formas teatrales apropiados al contenido violento de nuestro tiempo y movilizaron

todos los medios a su alcance para lograr un máximo impacto propagandístico sobre el espectador.

La historiografía teatral poco ha precisado los puntos esenciales del cambio ocurrido a comienzos de siglo. Por una parte E. 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 solo 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 los mismos medios innovadores, emprendía la labor encomendada por el " Proletkult " y su " octubre teatral ", en una cambiante elaboración estético-artística que variaba, según pasaban los años después del 17, de acuerdo a la conveniencia y necesidades que a cada momento se estimaba de modo distinto. Así se le ofreció a Me-

yerhold, junto con una escueta norma leninista, la gran tarea de concretizar una estética materialista y producir una práctica artística correspondiente. 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 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 " (29)

Entre quienes debían cumplir esta norma, en un primer momento iba desde un arte para los proletarios hasta el " arte de los proletarios " y de aquí saltaba a un tercer estadio: un " arte de los artistas proletarios " (30). Desembocando finalmente, con el pasar de los años, en una dogmática rara y angosta, mantenida inalterable por el poder de José Stalin- usando las verdades de perogrullo en un falso leninismo- con el apelativo de realismo socialista.

La reflexión crítica e histórica ha abordado amplia-

mente, con la objetividad contenida en los testimonios, los puntos sui generis nombrados arriba, pero con poca frecuencia ha resaltado dos caracteres indispensables para una mayor comprensión de la trascendencia de ese cambio, iniciado a mediados del siglo XIX y que se concretizó en una forma - teórica y práctica escénica - a través de las experiencias teatrales rusas post-revolucionarias con Meyerhold y B. Bebutov y, en Alemania, con Piscator en los años que van de 1917 a 1930.

Los dos puntos que adquirieron una relevante transformación 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 comunista, 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, unas necesidades.

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

pecífico y funcional, " constructivista " , como decía Meyerhold tomando como base y paradero de una ideología a ser expresada, encarnada y, promocionada. Este teatro se afianzó - como la ideología - en la realidad social, en su denuncia y 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, sino que encarnó y constató solo la denuncia y protesta contenida en esa ideología; denigrando de esta conflictiva realidad social; divulgando y proponiendo de manera directa la alternativa comunista como regidora del mundo. Porque inexorablemente, la nueva sociedad y su nuevo orden, advendría al mundo por una fuerza contenida en la misma desacreditada realidad.

- 2.- El concepto tradicional relativo al proletariado como público comenzará a cambiar, derivando 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)

Con el advenimiento del siglo XX surgió, consolidándose paulatinamente, un nuevo tipo de arte, una nueva poéti-

ca " a través de la cual"- dice Boal -"comenzaron a ser traducidos nuevos conocimientos, adquiridos y transmitidos de acuerdo con una perspectiva ".

El teatro sufrirá, según Boal, extraordinarias y gigantescas transformaciones con el aporte del marxismo, tan profundas que no fueron percibidas de pronto, las nuevas teorías fueron explicadas con el viejo vocabulario: para designar nuevas realidades se utilizaron viejas palabras, cansadas y exhaustas por sus viejas connotaciones.

(32)

Surgía pues con gran esplendor un teatro comprometido en expresar a una población obrera y una ideología. En Rusia se calcula que para ese momento había cerca de trescientos millones de obreros y en Alemania un tanto menos. Se plantó en dos puntos cardinales de occidente un teatro revolucionario, comunista, de agitación. Un teatro de protesta social y político.

Poco nos hemos referido a los medios intrínsecos proporcionados al teatro capaces de configurar un cambio total. Nos referimos a las técnicas e instrumentos escénicos y dramaturgicos utilizados por Piscator y Meyerhold. En aquel entonces se planteaban como indispensables innovaciones ajustadas al nuevo pensamiento, que por sí mismas debían aparecer como nuevos descubrimientos, nuevas metas y tareas de lucha: el teatro aspiraba a entrar en su era científica.

En este punto es oportuno aclarar por qué concedemos y concederemos mayor relevancia a la experiencia y creación de Erwin Piscator en Alemania que a Meyerhold en Rusia. Estos dos creadores se ubican, como ya hemos dicho, en líneas paralelas con respecto a cierta tendencia política en su práctica escénica y dramaturgía. Y, si bien es cierto que para Meyerhold el teatro fué un instrumento marxista-leninista de agitación, dirigido hacia una acción política militante en aras de colaborar con la revolución, es con Piscator cuando se profundiza quizás hasta sus últimas consecuencias lo que él mismo designó con el nombre de teatro político. Piscator es el creador político por excelencia que no abandona en ningún momento la práctica y postura contestataria. Desarrolló a lo largo de diez años una práctica 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 la divergencia entre su proceso y el proceso Meyerholdiano, considerados obviamente, uno y otro, íntegros creadores. Siendo el ruso opacado y dominado por el poder del gobierno estalinista y el otro exaltado en su lucha por obtener este mismo poder en otro país.

Junto a Meyerhold, Mayakovski, en su función de dramaturgo, dice J. Hormigón, incorporó a la dramaturgia el elemento ideológico político.

" esta aportación trae como consecuencia inmediata la importancia central que en la estructura del espectáculo se atribuye a la palabra en cuanto elemento discursivo (...) es sólo en función de la operatividad política militante de los espectáculos y de la presencia política misma en la creación teatral que la palabra adquiere sentido en la reflexión dramacúrgica meyerholdiana " (33)

Sin embargo, es con Piscator que esta preminencia de la palabra como un golpe de martillo sobre el espectador cobrará valor absoluto sobre los demás elementos del espectáculo. 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 sin limitaciones de ningún tipo. La imaginación era infinita, y si se pensaba en algo imposible, se estudiaba y medía el posible uso de ese " imposible ". No solo con respecto a los elementos de la sintaxis formal del espectáculo, es decir, no solo en relación a elementos como: el cine, las luces, la música, el decorado, el vestuario, la utilería y hasta el mismo escenario - elementos estos utilizados hasta la saciedad por Piscator (34) -, sino también, y sobre todo, se creía que la dialéctica marxista

podría ser un colaborador 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) " -. Para J. A. Hormigón este recurso significó un planteamiento total, es decir, un momento superior en el teatro político. (35)

La dramaturgia en la que se envolvió E. Piscator, marchaba en una única e inequívoca dirección;

" sea que en ella se exprese - dice A. Sastre - la ruina de la sociedad burguesa, sea que se muestre con especial claridad y relieve el principio capitalista. A tales obras les precedía, como introducción necesaria, la información adecuada para hacer imposible toda mala interpretación y efecto falso " (36)

E. Piscator abordó todas las posibilidades que imaginó para su labor político-artística, siempre desde la ideología marxista-leninista. Creó dentro de su tendencia política al teatro documento, de agitación, de propaganda, épico, educativo, de masas y teatro de revistas políticas. Pero estas y otras variantes (37) no forman en-

tidades apartes, autónomas en sí mismas, sino que apareciendo incluso en un solo espectáculo, se fusionaban en un hilo conductor, dirigido siempre al obrero y a su condición de explotado. El escenario siempre contempló una posición maniqueísta: obrero-patrón, el bueno y el malo, explotado y explotador, comunismo-capitalismo. La disyuntiva variaba poco.

"Debía ser en forma colectiva, el primer instrumento escénico para instruir al proletariado (...) poder actuar en todas partes con los mas reducidos medios (...) la tramoya debía ser también lo más simple o menos pesada posible y proletaria en sí misma ..." (38) llegó a erradicar definitivamente de su programa a cualquier cosa que pudiera ser catalogada con la palabra arte, referido al arte burgués. Así declara Piscator,

" nuestras obras eran proclamas con las cuales queríamos intervenir en los acontecimientos diarios, hacer política " (39)

Concebía al teatro no sólo como el espejo de una época y su realidad; recordando a Stendhal y su teoría de la novela (40); sino también, y sobre todo un medio de transformar esa época.

Tildaba sus creaciones como obras de " transición " con plena conciencia, y, no sabemos si con deliberada intención, producía " obras imperfectas ", no le interesa-

ba llevar contenido y forma al último grado de desarrollo y perfeccionamiento, crear arte; ni sublimar los medios prácticos con que contaban, estos medios los tomaban tal y como los encontraban.

En ningún momento, de su labor artística, se ajustó a otro criterio estético que no fuera el planteado por él mismo. De aquí que siempre modificara y transformara las propuestas de sus colaboradores, dando como resultado obras autónomas, pertenecientes sólo a Piscator y las cuales se distanciaban considerablemente de la propuesta y texto original. El propio padre del teatro político, como lo llama Alfonso Sastre, creó sus propias contradicciones artísticas, aunque poco las tomase en cuenta debido a su acción política militante que era para él prioridad.

Nos ha interesado interpretar aquí sólo cuanto hemos considerado relevante e indispensable en relación al desarrollo, evolución y cambio que luego tendría el teatro político en su corta historia. Hemos destacado aquellos elementos que aclaran con suficiente coherencia su verdadera razón, adquirida desde 1917 hasta 1970, en relación, por supuesto, a su desenvolvimiento en Venezuela durante los años 70. Se presenta absurda la enumeración gigantesca de todo aquello que forma parte del desarrollo del llamado teatro político a la luz de los objetivos y planes

ideados para nuestra tesis y por ello es necesaria su escogencia.

Si concordáramos con Augusto Boal en que

" los contenidos se aclaran en la medida en que se agudizan las contradicciones sociales " (42)

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.

Un resumen de cuatro puntos en las palabras de Alfonso Sastre nos ayudarán a intentar englobar la labor de Erwin Piscator:

- 1.- Fué un director que persiguió con sus representaciones un resultado político militante sobre la clase obrera, por encima del propósito estrictamente artístico.
- 2.- Se empeñó en crear un verdadero teatro del proletariado. Antecedente inmediato de Bertold Brecht.
- 3.- Ha contribuído en el terreno práctico a la vincula-

ción del arte con la lucha revolucionaria y puede ser catalogado como el padre del teatro documento.

- 4.- Las obras que dirigía eran fundamentalmente propagandistas y de marcado didactismo. Utilizó todos aquellos elementos que contribuyeran a hacer más dinámicas y accesibles al pueblo las obras que dirigía con la finalidad de ganar políticamente a las masas indiferentes y aún indecisas. (43)

Imaginamos a Piscator muy joven, enardecidos como todos los demás espectadores obreros ante la representación de Los Tejedores de G. Hauptman (44) y ya desde entonces definida su vía: enardecer al pueblo.

El teatro político, ese nuevo tipo de arte, esa nueva poética, " a través de la cual comenzaron a ser traducidos nuevos conocimientos, adquiridos y transmitidos de acuerdo con una nueva perspectiva " (45), nació como respuesta a una necesidad social insurgente y apremiante de expresarse a través de un lenguaje que, aunque muy viejo, se configuraba como un medio de comunicación autónomo de infinitas posibilidades. La agudización de las contradicciones sociales había aclarado los contenidos y permitido surgir una nueva poética.

" el teatro se había hecho realidad, dejando de ser escena contra sala para convertirse en un único salón de mitin, la prueba definitiva de la fuerza de agitación del teatro político ".

" El teatro político es un medio, y un medio importante, para una gran transformación " (46).

I.3

BRECHT

Es bueno introducirnos en el trabajo teórico de Brecht sobre la manera de producir un teatro político, ya que él mismo ha sido uno de los creadores de mayor influencia en los teatros políticos del mundo, y al mismo tiempo 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, teatro político de los años setenta en Caracas, debemos aclarar que el describir un tipo de teatro político en "condiciones óptimas" para su creación, como fué Alemania con Piscator y Brecht, solo nos sirve de marco de referencia, de parámetro de análisis, porque en definitiva los creadores de teatro comprometido en Venezuela para la época conocían y se sentían influenciados por las teorías de ese teatro alemán. Que existiera profundidad o no en el conocimiento tuvo sus consecuencias en el tipo de producción artística de la época, pero esto no anula el carácter de eje referencial que han mantenido las teorías brechtianas para los creadores del teatro político.

En el prefacio de Juan Hormigón a los textos de Meyerhold se señala que Brecht bebió en las propuestas del creador soviético, pero que nunca hizo referencia a las mismas por la situación política imperante. En efecto, observando

los textos de Meyerhold y haciendo comparaciones, encontramos una gran similitud entre las propuestas de Meyerhold y las de Brecht, y que la diferencia, en general, podría sintetizarse en que las primeras plantean un problema formal de escenificación más que su problema ideológico, y las de Brecht quieren aprehender la totalidad social, el problema de las estructuras sociales.

Meyerhold nos dice:

" Nosotros queremos salir de la corta estrechez de la escena a la calle, queremos apartarnos del teatro cerrado " (47)

Y cuando dirigía La Tierra encabritada, un espectáculo de agitación anota:

" En lugar de emociones estéticas (...) despertar en el espectador las emociones que en él producen las maniobras, paradas, manifestaciones callejeras, combates y otros fenómenos de la realidad " (48)

Anotaciones en las cuales notamos al igual que en los textos de Brecht - que a continuación presentaremos - que la idea generatriz parte de una necesidad de realismo, de una verdad " más verdadera " que la presentada por el naturalismo. Los dos, Meyerhold y Brecht, al igual que Piscator, están a favor del mejoramiento de las condiciones de vida del hombre dentro de la sociedad tecnocrática que se perfila dentro

del desarrollo de la industria, la ciencia, la tecnología.
Trabajan sin olvidar la idea de Lenin:

" Si no comprendemos claramente que sólo a través de un conocimiento preciso de la cultura creada por todo el desarrollo de la humanidad, y sólo mediante la reelaboración, es posible construir la cultura proletaria " (49)

Pero es Brecht el que logró mayor profundidad en la problemática del siglo. Brecht introdujo un binomio Ciencia-Política en el arte, como justificación a la nueva funcionalidad del teatro. 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 ? " (50)

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* " (51)

El tipo de protesta que lleva a cabo Brecht en el teatro está dirigida por una metodología científica. Asume un problema, lo investiga, reconoce las fases aparentes del mis-

mo 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, para que reconociendo los mecanismos y las estructuras que lo provocan, pueda proyectar una transformación de los mismos.

Este procedimiento crea la conciencia de las leyes sociales, aquí es donde el teatro político ha fundado sus esperanzas revolucionarias. Da por supuesto, al igual que el pensamiento marxista, 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, que le ha explotado y provocará una revolución dirigida al comunismo o a un estadio semejante.

Siendo la productividad ciega la moral de esta sociedad capitalista y productora, 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 (Elementos propios del pensamiento contemporáneo que hacen al ser humano conciente de su posición histórica y de su capacidad de transformación), que producen "el

placer de la era científica ", en cuanto son útiles a sus intereses sociales. De lo que resulta que en esta sociedad tecnocrática, el político extrae el entendimiento de la profundización del proceso de producción capitalista.

El teatro político plantea un divertimento racional, debe ser, como señala Piscator:

" un laboratorio del hombre y su educación moral, en el sentido en que lo entendían Diderot y Schiller. Es necesario verlo en función de la construcción y de la renovación de una verdadera sociedad humana " (52)

Y no solo desde el punto de vista de la distracción.^a Seguirá siendo un entretenimiento que producirá placer, pero un placer comprometido en la liberación correspondiente a la era científica. Y este teatro de la era científica está dirigido

" hacia los arrabales, donde se mantiene, por así decirlo, abiertamente a disposición de las grandes masas, de los que producen mucho y viven con dificultad, a fin de que puedan entretenerse con alguna utilidad con sus propios problemas " (53)

Este teatro está dirigido a los trabajadores para que^b no olviden sus intereses más caros y para que los transformen según su proceder.

Esta necesidad del teatro político de emparentarse con

la masa de trabajadores, de buscar un teatro a la vez popular y didáctico ha creado métodos de presentación, métodos para subrayar la teatralidad del juego escénico o para aumentar la distancia entre el público y la situación. Como no ha incurrido en la ingenuidad de cambiar exclusivamente el contenido de las obras, el teatro político cuestiona la forma misma de la representación teatral.

*Cambiar teoría } métodos de
cambiar dramas } representación*

Desde un comienzo Brecht se coloca en contra de las formas dramáticas degradadas. Rechaza al teatro que presenta al individuo en lucha contra el mundo, porque no ve en él más que un romanticismo que explota al phatos, que no enseña nada sobre el hombre y el mundo, solamente muestra la ideología implícita del autor. También se encuentra en contra de la "Forma dramática" cuyos rasgos esenciales son los conflictos en que se basa la acción, conflictos sentimentales o de propósitos de los personajes donde la acción se termina y a través de ella se establece o se re-establece un orden, antiguo o nuevo (54). Donde las condiciones históricas son construídas como potencias oscuras o como trasfondos que agotan su actividad.

Esta posición cerrada o lineal de la acción en la "Forma Dramática", dirige al espectador en función de la sugestión, productora y conservadora de sensaciones, y lo sumerge en sentimientos y emociones; lo que da por supuesto que el espectador ha sido involucrado dentro de la obra, de-

jándose llevar por los giros de la trama a su zona emocional, a un estado de inocencia, guiado por una mano invisible que no le permite criticar el suceso: lo que en realidad pasa. En cambio le permite identificarse con los personajes, de manera que los hilos de la acción, los verdaderos mecanismos conflictivos, se subordinan a la actividad que sus sentimientos están realizando. Los espectadores son introducidos en una ficción sin parámetros de comparación reales, y según Brecht, son por ello engañados:

" Solo la bestia que se aburre necesita de engaños" (55)

Brecht le presta mucha atención a la fabulación contenida en la obra de arte teatral, porque es a través de ella como el espectador recibe lo susceptible a discusión, lo que puede ser modificado; ella 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 " (56)

Por ello el espectador no debe dejarse arrastrar por la fábula, debe permanecer frente a ella. La fábula es un medio no un fin. La fábula 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. Brecht como dramaturgo se centra en la fábula, experimenta con ella y la transforma en función de la estructura tradicional del teatro.

Como señala Paolo Chiarini en su estudio sobre Bertolt Brecht (57), la preocupación de Brecht es, en principio, lingüística, dirigida hacia la creación de un lenguaje dramático, y es precisamente allí donde trata de romper la convención de la dramaturgia tradicional,

" dando mas soltura a la acción teatral, destrozando el círculo mágico de una atmósfera mística irracional creada tradicionalmente en el teatro apenas se descubre el escenario " (58)

Muchas veces un autor es alabado por el contenido político de sus obras y rechazado a la vez por los elementos formales que utiliza, y viceversa, lo que denota que el autor está en contradicción con la tendencia de sus argumentos. Un creador de teatro político debe estar conciente de lo que quiere y manejar hábilmente los medios con los que cuenta para producir un fin determinado. Este fin, en primera instancia, para un artista, deberá ser la creación de unos elementos formales, de una estructura formal acorde a su pensamiento. De lo contrario incurriría en un error, puede caer en el formalismo. Esto es combatido por Brecht a fin de que el tea-

tro pueda cumplir su función social, y no sea un simple aditamento. Se debe renunciar a las formas vacías, y a mitos que no dicen nada, las formas no pueden ser separadas de la función social del teatro.

Tampoco, el teatro, según Brecht, debe estar tan rígidamente en contra del concepto de lo dramático -como lo hace Piscator-, sino que de uno u otro modo, también el teatro político trabaja 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 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 más justa. El espectador deberá historizar la situación, porque sabrá o presentirá huellas de otros movimientos en la misma y dejará así, de creer en la inmutabilidad de las acciones.

Brecht produce una forma y un ritmo narrativo de la acción y, a partir de ella, un particular tipo de simbolismo que nace de la reacción de los detalles entre sí, y, por consiguiente, a nivel del conjunto. Esto está ligado a la atención que reciben los acontecimientos, que pueden cubrir largos períodos de tiempo -Al igual que en las representaciones medievales- donde el espectador está menos ligado al final que a los acontecimientos, y donde se alterna la acción con

el relato o " sermón ", para sacar del suceso una lección. En las obras brechtianas notamos que cada escena esta suelta dentro de la compaginación dramática, que se relaciona al igual que las mansiones medievales; en fin que no hay una unidad dramática del tipo tradicional, a fin de retardar la acción junto a los monólogos intercalados en pleno núcleo de la acción. Todo esto en función de dar una imagen más general, o por lo menos una imagen de la época en sus partes diversas. Se representa al mundo circundante, sus causas y sus efectos, el movimiento en sí, a través de la narración que devuelve al espectador la 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, reconociendo la realidad propia del teatro:

" ¿ 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?" (60)

Tampoco 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. Que el espectador vea el teatro como algo conocido pero al mismo tiempo extraño, lo que producirá la duda, la reflexión. Que observe como la escena trabaja con la comunidad de espectadores y que se pre-

senta como un microcosmo de la sociedad a la que pertenecen ellos mismos: un teatro que "es al mismo tiempo el reflejo y la verdad" (61).

Cuando se habla de la realidad de la escena en el teatro brechtiano, se habla de una realidad que no se produce en todos los detalles y por otra parte que no se sustituye por la abstracción de símbolos, sino que se la indica. Es una realidad realista: reconocida como no fundada sobre una creación mediatizada como el naturalismo, ni en un principio individual que se disuelve en sí mismo, sino en el hecho de que en ella confluyen y se fundan los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una radical representación de los extremos que concreta 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 del hombre y la vida de la sociedad: los conflictos esenciales en función de los elementos históricos y sociales. (62)

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 hasta ahora, se presentan como artificiales. Brecht considera que la Empatía difícilmente produce la capacidad de pensar racional-

mente, y que las cosas que habitualmente nos parecen naturales tienen la tendencia a parecernos inmutables, por ello es necesario que los medios de transmisión que utilice el creador pongan en aviso al espectador para que desenmascare la artificialidad con que se identifica con cosas que le habían parecido comunes y corrientes. 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 indica tanto sorpresa ante algo inesperado, como extrañamiento del objeto o suceso, en términos hegeliano-marxista: alienación.

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?") (38) y pueda enjuiciar su propio entorno de una manera más desprevenida e ingenua. El espectador del teatro político no se identificará con los personajes, ni con la acción, se colocará en posición de alumno que comprende la acción y la actitud de los personajes; no sucumbirá pasivamente a cualquier sugestión, sino que recibirá el material humano para ordenarlo por sí mismo,

" De ahí que guste de ver al hombre en situaciones que no resulten claras de buenas a primeras, y de ahí que no necesite las fundamentaciones psicológicas del viejo teatro " (64)

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, ni entre en "trance". Debe hacer sentir al público toda la artificialidad de cuanto sucede en el escenario, que el espectador observe que modo ha sido ensayado; debe narrar la historia de su personaje dejando de manifiesto que desde un comienzo sabe el desarrollo y el final de su personaje; y debe producir su personaje dentro de la colectividad de los demás actores y personajes, 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 ("ya que la más pequeña unidad social no es un hombre sino dos hombres ") (65). Y también el espectador cesa como particularidad y deja de ser el individuo, el punto central de la atención; surgen así, grupos que adoptan determinadas actitudes que el espectador estudia, la colectividad de espectadores.

La técnica del distanciamiento es la que permite al teatro utilizar dentro de las representaciones el método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista, porque pone de manifiesto las contradicciones de la convivencia humana, todas aquellas cosas que están en discrepancia con ellas mismas, y pues sólo 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 presentadas a través de situaciones, personajes y casos ideales, porque la impureza y la contradicción son algo propio de la vida social, por ello es preciso abandonar la ilusión de creer que todo 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, igual que experimentos con ciertas condiciones para que se produzcan ciertos resultados. Y todos los creadores y los espectadores deben estar a cierta distancia del experimento social para poder anotar los resultados. (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. Sino como elemento de escisión, como sorpresa y 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. (+jm. Los títulos que se utilicen en una obra podrían ser, dependiendo de la obra: títulos con forma de crónica, o de baladas, o de periódicos, etc.)

La alusión social de los elementos, tales como escenografía y vestuario han sido siempre la preocupación de Brecht para que no fueran objetos parasitarios, sino por el contrario se transformaran en un argumento más de la obra. Como dice

Roland Barthes en sus Ensayos Críticos:

" Toda obra dramática puede reducirse a lo que Brecht llama su gestus social, la expresión exterior material, de los conflictos de sociedad de lo que es testimonio ". (67)

/ Todos 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. Toda la indumentaria es un elemento base para transmitir un mensaje en el teatro político; son signos. Y estos signos son logrados cuando son funcionales, por ello no se puede dar una definición abstracta ya que dependen del contenido real del espectáculo, y es evidente que es el director quien debe descubrirlos y manifestarlos.

/ 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, la ética mezclada con la política " de acuerdo con la enseñanza profunda del marxismo " (68). Pero es al mismo tiempo un teatro caro que resultaría imposible para una economía privada. (Esto hay que tomarlo en cuenta cuando se quiera comparar la efectividad de cualquier otro teatro con el teatro político). Se necesita capital para poder hacer teatro, también teatro político. 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, ya que su absoluta imposición se traduciría como una torpeza y una ingenuidad.

Al mismo tiempo hay que observar que Brecht, al igual que Stanislavski, no se quedó nunca detenido en sus investigaciones teatrales, lo cual dió como resultado que su teatro se desarrollara en varias etapas y hubieran seguidores para cada una de ellas, y en consecuencia, enfrentamientos entre los mismos seguidores. Paolo Chiarini divide las etapas de Brecht como dramaturgo en cuatro:

- .- Denuncia el proceso de alienación del hombre en la sociedad de masa, su reducción a una cifra. Ejm. Baal.
- .- Abarca, detrás del individuo, el ambiente y la sociedad como parte integrante y condicionante del mismo individuo. Toma en cuenta el personaje colectivo, las situaciones generales, etc. Ejm. Mann ist Mann.
- .- Aparece el drama didáctico, teatro de tipo pedagógico fuertemente influenciado por el marxismo. Ejm. La Madre
- .- Penetra hasta el fondo en el mundo burgués y dá un análisis profundo y eficaz de su forma sociológica, y produce personajes como Galileo y Shen Ten. (69)

Según Hormigón (70) y Paolo Chiarini (71), 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 ha superpuesto. Sus teorías deben funcionar como modelos 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.

El teatro político ha representado una vía para combatir la ignorancia y la mentira, siendo utilizado por artistas e intelectuales influidos por humanistas y marxistas. Pero solo la buena intención no basta para producir la verdad social en una obra de arte, es necesario, también, ser efectivo; vencer por lo menos cinco obstáculos, que Brecht generaliza así:

- .- Se deberá tener el valor de crear y de expresar la verdad, aún cuando sea reprimida.
- .- El creador deberá tener la perspicacia de reconocer la verdad, aún cuando se encuentre solapada.
- .- Se debe tener el arte o talento para hacerla manejable.
- .- Tener criterio para escoger a aquellos en cuyas manos la verdad será efectiva.
- .- Y tener astucia para propagarla entre estos.

Muchos teatros se han colocado el rótulo de políticos sin haber resuelto siquiera los obstáculos señalados anteriormente, que nosotros consideramos de índole ético. Algunos gritan sus quejas en términos generales. Se quejan de la

*Proponer a sus
obstáculos*

ruindad del mundo, piden una liberación universal, pero no conocen objetivamente los móviles y las acciones de sus quejas. Es una queja no crítica, y solamente entusiasta (72). Otros tienen toda la buena voluntad pero no encuentran la verdad, porque carecen de conocimientos y el mundo se les presenta demasiado complicado. Y por último hay teatros que no han conseguido dominar los elementos teatrales básicos, incurren en errores formales, por torpeza o por falta de dedicación, o por razones más próximas a la incapacidad para lograr calidad en las representaciones.

Todos estos teatros, que no han podido solucionar los problemas básicos de la creación artística, solo traen como consecuencia una muerte segura para el teatro político que pretenden realizar; pues están trabajando 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.

En definitiva, para Brecht, en la era científica, en la que aún estamos transitando, se necesita no solo un teatro que exprese sino también que explique:

" que el teatro debe ayudar decididamente a la historia, revelando su proceso; que las técnicas de la escena implican en sí mismas un "Engagement"; que finalmente, no hay una escena del arte eterno, sino que cada época debe inventar el arte que mejor de a la luz su propia liberación " (75)

I.4

CREACION COLECTIVA EN LATINOAMERICA

La idea de un teatro insertado en la visión práctica y utilitarista -regidora del siglo XX- la cual exige producir una acción, un acto beneficioso para la sociedad, cuyos patrones de valor dependen de la efectividad de sus cometidos (74), revestía el carácter de la protesta de cuño marxista-leninista desde las propuestas rusas y alemanas, con las cuales se delimitaba la efectividad del teatro a favor de los intereses del proletariado. Con esta idea, 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 asumiría la preocupación por la manera de producir estos espectáculos encaminados a generar una revolución.

En Latinoamérica, las propuestas de un teatro político toman gran auge en la década del sesenta, al mismo tiempo que se desarrolla un teatro experimental con pretensiones de protesta visceral, es decir, una protesta anarquista y emotiva dirigida principalmente por " jóvenes rebeldes " que querían descargar todas sus angustias como individuos alienados y sometidos a cánones morales inoperantes.

Si en un principio las ideas de un teatro político - las ideas brechtianas, sobre todo- son asimiladas con cierto cariz de superficialidad o al menos con poca profundidad, ca-

racterística que afecta los espectáculos bien intencionados dentro de esa línea, en el transcurso de la década, algunos creadores se plantean la profundización de estas ideas y se proponen, en Latinoamérica, un trabajo llamado de Creación Colectiva.

Esta Creación Colectiva se ubica casi exclusivamente en Latinoamérica, en la década de los sesenta, pero para rastrear su origen habría que remontarse a las incipientes formas teatrales coincidentes con los anales de la historia donde apenas balbuceaba la división del trabajo, o remontarnos a las elaboraciones medievales y de la Comedia dell'Arte; pero cuando nos referimos a la Creación Colectiva en Latinoamérica tenemos que observar sus orígenes a partir de las influencias del teatro brechtiano en la primera mitad de los años sesenta.

Si recordamos a Brecht cuando nos señala que:

" Existe una producción dramática que afecta al teatro concreto a través del edificio mismo, la escena y el elemento humano, lo cual exige una transformación completa, incluyendo al espectador " (75)

Nos parecerá que la Creación Colectiva es un desarrollo real de ese pensamiento, que en la producción brechtiana se logró indirectamente en la realización del discurso escénico (el montaje) pero no en la producción del texto dramático.

Entre las propuestas de los " creadores " de la Crea-
ción Colectiva en Latinoamérica y las brechtianas no existe
ninguna discrepancia conceptual, solo que las primeras tie-
nen la intención de ser una explicación y un avance respecto
a los preceptos de Brecht, caracterizadas por la influencia de
ciertos factores:

.- La Revolución Cubana, que por su cercanía geográ-
fica influyó en la visión de los creadores comprometidos en
la revolución socialista, y produjo un amplio margen de op-
timismo en toda Latinoamérica y una nueva posibilidad de re-
lación entre los seres humanos dentro del proceso de produc-
ción.

.- La mayor concentración de masas trabajadoras en el
proceso de socialización de las relaciones de explotación im-
perialistas (76), incidiendo en la inquietud estudiantil y de
los sectores populares por el teatro.

.- Cierta declinación histórica y caducidad estética
teatral-burguesa. (77)

.- La necesidad en vastos sectores del teatro de una
dramaturgia nacional (78), lo que produce una ligazón más
estrecha entre los creadores con la realidad popular identi-
ficada con los objetivos e intereses de las clases dominadas.

.- reelaboración y asimilación de Brecht y Weiss a ni-
vel internacional.

Para los años setenta, años en que se realizaban debates y se producían seminarios en torno a la Creación Colectiva ésta se presentaba, a sus propios realizadores, como un proceso del cual no se había podido aún concretar ciertamente todos sus alcances y delimitaciones. Sólo tenían claro que existían problemas a los cuales se enfrentaban, y en ese enfrentar y resolver problemas se produjo un método de Creación Colectiva forjado en el trabajo.

En su principio y base de elaboración está la nueva relación de teatro entre los creadores del teatro, incluyendo al espectador, como lo demostrara Augusto Boal. Nueva relación que se alzaba como estrategia común del teatro latinoamericano al encuentro con la historia y la dialéctica marxista.

Esta relación de trabajo implicaba, al menos en teoría, " la unión de elementos de iguales posibilidades de desarrollo y proyección en todos los aspectos " (79)

Y la adopción del:

" punto de vista de los trabajadores, su forma de organizarse, su estilo, para decirlo en términos del arte " (80).

Y para ello debían simplificar la expresión y la construcción a fin de crear un efecto directo sobre el espectador, obrero, estudiante, proletariado, e inculcarle racional-

mente el proceso de lucha de clases. Este efecto debía ser dialéctico, es decir, 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 que el teatro es una preparación para la acción real. Estas eran las consideraciones que movían a los gestores de la Creación Colectiva.

Dentro de la transformación teatral, el grupo de trabajo de la Creación Colectiva se preguntaba sobre los problemas de compenetración de las personas que participan en la tarea teatral, más que en los problemas formales que acarrea un espectáculo. Se preguntan sobre la hegemonía del director, sobre la poca participación del actor y sobre la actitud individualista del dramaturgo. Al primero le niegan el carácter hegemónico que devalora y perjudica la participación igualitaria, y más bien se le coloca, como lo señala Enrique Buena-ventura:

" 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 " (81)

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, di-

rector y actor, se les niega la confrontación de su posición creativa y activa con el público, cosa que sí se le exige al dramaturgo: 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 " (82) 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 para crear un texto dramático.

El teatro de Creación Colectiva no anula la efectividad del autor que realiza su labor dramaturgica encerrado en una individualidad, en su cuarto, pero prefiere, ante la escasez de obras con temas revolucionarios (83), y ante la necesidad de un lenguaje y estilo auténticos que se acerquen a la masa a través de una realización completa y totalizadora, 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 :

.- Donde el grupo trabaja colectivamente el texto de un dramaturgo. Ejm. EL TEC. cuando trabaja los textos de Enrique Buenaventura.

.- Donde el grupo trabaja un texto producido por una comisión que a su vez tiene un guía del mismo grupo. Ejm. La Creación Colectiva que trabaja Carlos José Reyes.

.- Donde todo es producido por todo el grupo. Ejm. Libre Teatro Libre y Los Trashumantes de Panamá.

También a partir del incentivo del cual se parte para la creación de la pieza, existen varias posibilidades en la manera de descubrir la idea progenitora. A partir de :

- .- Ejercicios que realicen los actores.
- .- Un problema social-político-estético que se plante el grupo.
- .- Un texto, un cuadro.

El teatro con objetos o materiales.

(84)

Las motivaciones pueden ser infinitas y variar dentro de una misma agrupación. Lo que sí debe tenerse claro es que la Creación Colectiva parte de una necesidad en la búsqueda de una auténtica expresión teatral latinoamericana. De allí que utilicen temas históricos y locales, actualizados por el lenguaje de los actores, recuperados por la puesta en escena. Temas que deberán despertar en el espectador una conducta anti-imperialista, pues la Creación Colectiva en Latinoamérica está planteada como un arma ideológica que prepara el ambiente para el crecimiento de la conciencia de clase proletaria.

La manera como los actores actualizan un tema parte de la improvisación, que a su vez 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 que le interesan al proletariado, la estructura dramática deriva a una serie de escenas concatenadas por yuxtaposición. Es decir, se busca una estructura historicista que trate de narrar el mayor número de hechos, de datos, en una mayor cantidad de años que permitan abarcar el proceso. -Esta manera de mostrar el acontecimiento tiene mucho que ver con la concatenación episódica que señalaba Brecht-. Cada una de estas secuencias contiene fuerzas y motivaciones que provocan situaciones dramáticas y que deben estar analizadas y elaboradas como situaciones históricas antes de trabajar en las improvisaciones, es decir, en el trabajo de mesa.

Las improvisaciones y la interpretación nacen de la idea generatriz lograda en el estudio preliminar. Es decir, de la conceptualización ideológica se pasa a la creación de la historia dramática: el acontecimiento recontado por sí mismo, por los datos que suministra, es una denuncia al sistema, pero que no analiza el problema, lo que sí se hará en el proceso de improvisaciones. Proceso sobre el cual, Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura han producido un estudio para demostrar su efectividad analítica en la situación primera.

En las improvisaciones se crean situaciones parecidas a las señaladas por el acontecimiento o la historia dramática. Estas

" analogías pueden ser directas ó simbólicas, estas últimas son las más interesantes para la Creación Colectiva porque lo que se busca es una respuesta metafórica que condense (Globalise) los intereses de los elementos en oposición "

(85)

Estas improvisaciones deben ser usadas para desmontar el texto y no para montarlo, porque es a partir de los resultados que arrojen las improvisaciones que se inicia el montaje, después que ciertas hipótesis del proceso generador han sido demostradas. Con todo 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, idea que responde al deseo de los creadores por plasmar la teoría dialéctica dentro del teatro; los opuestos serán las antítesis que en su antagonismo concluirán en una síntesis de contradicciones. Cuando se ha llegado aquí, se puede pasar a la improvisación del montaje que quedará fijo -relativamente- solo al relacionarse con el público.

Ya que el acontecimiento dentro de la Creación Colectiva viene a ser lo general, los personajes serán lo particu-

lar de la historia, pues ellos se van a componer de conductas creadas y contrariadas por elementos o fuerzas sociales en oposición. La situación dramática vá a insertar a los personajes.

Para la inyección de los personajes dentro del acontecimiento, Gilberto Martínez propone lo siguiente:

.- Su comportamiento debe ser igual a los intereses globales de los elementos en oposición.

.- Su conducta igual a los intereses manifiestos parciales en relación a la totalidad.

.- Y sus actos específicos iguales a una relación dialéctica que comprende al personaje con la base social concreta. (36)

La Creación Colectiva ha adolecido en su producción dramática del esquematismo que ha acompañado a sus personajes; muchas veces estos personajes representan ingenuamente una fuerza en pugna y monolítica del conflicto (Ejm. Personajes que representan el imperialismo, etc.), con lo que esquematizan también el conflicto y la obra misma.

Muchos creadores de este método de trabajo han perdido la importancia de las imágenes y han producido obras excesivamente esquemáticas que tienen un valor por ser Creación Colectiva y no como producto del método. Una obra esquemática de las producidas por la Creación Colectiva no esclarece ver-

daderamente una situación sino que solamente la señala. Varios creadores han justificado este defecto en la necesidad de expresar más directamente la problemática social, en ser vehículos que apelen a la meditación del espectador sobre su propia conducta, pidiéndole una participación social y real, esto puede hacer que el texto resulte esquemático, pero no en la confrontación con el público popular, no en su efectividad, no en lo que suscita en la comunidad. Gracias a que es el público el que dá la última palabra en cuanto a la efectividad de la obra. Las agrupaciones de Creación Colectiva modifican y producen cambios en las obras después del análisis de la confrontación pública, después de realizados los foros y los debates luego de las funciones. Lo que dá por hecho que las obras se van modificando a medida que el público va participando y convirtiéndose indirectamente en un creador. El foro involucraría activamente al espectador en la crítica del espectáculo y produciría transformaciones en el texto dramático.

Como se observa la Creación Colectiva solo es posible en un grupo de trabajo estable que posea una formación política-sociológica susceptible de entregarse a una investigación árdua y paciente, que tenga, además de tiempo -que será mayor al utilizado por una obra de método tradicional-, ciertas condiciones socio-económicas fértiles a la producción. Como es, obviamente, 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. Pero también encierra ciertos peligros, sintetizados a continuación:

.- La difusión del menosprecio por el texto dramático y por el autor.

.- De muchas obras de Creación Colectiva no queda el texto dramático definitivo, lo que contribuye al empobrecimiento de la dramaturgia latinoamericana.

.- La Creación Colectiva puede prestarse al facilismo en la puesta en escena, y este abuso de la precariedad de medios puede restarle riqueza al teatro.

.- Puede caerse en un teatro panfletario y expositivo.

.- Puede producir la peligrosa ilusión de que el teatro sustituye la militancia política.

.- La creencia de que el simple discurso verbal de rechazo al mundo establecido es suficiente para producir un cambio social.

.- La proliferación de grupos de teatro con escasa orientación o con muchas deformaciones provenientes de la cultura burguesa o de la carencia ideológica. (87)

La Creación Colectiva en Latinoamérica se presentó como un efímero movimiento, con duración aproximada de una década; y para algunos estudiosos del hecho teatral no fué más que entelequia -entre ellos Ugo Ulive (88)- y que no pasó de ser

una protesta que terminó encerrada en un cánón teatral, sin gran apertura en el medio, porque la propia estructura cano- nizada lo impedía. Y aunque es una manifestación altamente politizada (89), su objetivo es involucrar a la gente y ha- cerla participar de una experiencia revolucionaria, se debe considerar más que pensamiento " estético " o poética del tea- tro político, como un método de trabajo que marca cierta tran- sición en la búsqueda de nuevas formas de expresión que se aplicaran y explicaran su condición de Tercer Mundo.

I.5

AUGUSTO BOAL

En nuestro plan de estudio se estipuló la consideración de los trabajos del creador brasileño Augusto Boal para integrarse como una suma agregada y unificadora a un cuerpo de ideas en torno al teatro político y sus distintas expresiones.

Aunque su labor nos resulta aún reciente y palpitante, dar un diagnóstico de lo que Augusto Boal es y nos aporta es harto difícil por cuanto su experiencia está aún por desarrollarse y concluirse.

En la actualidad contamos con un material bibliográfico de tres libros: " Teatro del Oprimido, tomos 1 y 2 " y " Técnicas latinoamericanas de teatro popular " (90) y, varias ponencias o conferencias no transcritas ni publicadas, que no aportan mayores datos en tanto que sus declaraciones, cursos, ponencias y charlas son repeticiones de sus textos. En estos últimos se encuentran de manera mas organizada, y mejor preparados -claros y coherentes- sus aportes, aspiraciones y experiencias.

Tomando en cuenta la diafanidad en el discurso narrativo de Boal, nos remitimos tan solo a su lectura para cualquier confrontación que el lector estime necesaria. Pero demás esta decir que en nuestra condición de investigadores no obviamos estas charlas, ponencias y simposiums grabados en

cassettes durante el Primer Festival Internacional de dramaturgia celebrado en Caracas, tampoco las entrevistas como en la que José Monleon aborda a Boal en su libro Teatro y Revolución editado por el Ateneo de Caracas.

El aporte práctico y la elaboración teórica de Augusto Boal vistos a través de varios años de prueba con la calificación de " teatro del oprimido " como él mismo lo llama, es importantísima en la contemporaneidad latinoamericana, al así lo vemos nosotros y, no solamente en Brasil, Perú y algunos países europeos donde ha trabajado durante su exilio. Esta alternativa viviente, de poética, es importante incluso en cualquier parte del mundo y bajo cualquier circunstancia, aunque está dirigida adonde haya opresión, oprimidos y opresores. ¿ Pero donde no hay opresiones sociales impuestas ?.

A pesar de la insoslayable necesidad de considerar la importancia de Augusto Boal, no es muy imprescindible para nuestro estudio y plan, al rigor de la realidad y sucesos teatrales desarrollados entre 1969 y 1979 en Venezuela y fundamentalmente en Caracas. En estos diez años de teatro no aparecen, al menos de manera pública, indicios que nos prueben lo contrario a la afirmación de la ausencia como escuela a seguir de la práctica Boaleña. Ninguna presencia teórica. A pesar de alguna que otra visita de Boal a Venezuela y de haber realizado en Caracas algunos talleres.

Augusto Boal en Venezuela -Caracas-, no tiene escuela formada ni en la práctica ni en la teoría que nosotros sepamos; aún cuando ofrece seriesísimas innovaciones dirigidas a un teatro popular. Pero abordémosle indicando unos cuantos puntos esenciales para no omitir su condición de último gran innovador de la creación teatral. Afianzado en una deliberada utilización política socialista en favor de los oprimidos y en contra de los opresores, Boal intenta hacer arte teatral con otros medios o fines distintos a los tradicionales. Todo ello proyectado fundamentalmente hacia Latinoamérica.

Augusto Boal se nutre y es hijo de toda la tradición del teatro político iniciado y desarrollado por E. Piscator, E. Meyerhold, B. Brecht y, de estas mismas proposiciones que llegaron, se establecieron y desarrollaron en Brasil, más concretamente en São Paulo, como el mismo lo atestigua en sus publicaciones.

Advertimos antes de continuar que para una más completa y completo conocimiento de Boal en sus planteamientos y experiencias, sus libros están disponibles en su totalidad. Esta advertencia viene al caso pues aquí sólo nos interesa resaltar y tomar aquellos elementos acordes con nuestro trabajo, aún cuando sólo sea en su elaboración teórica, reflexión sobre el teatro político; porque repetimos, su influencia es nula en Venezuela y no se le conocen seguidores.

Boal, antes de explicitar las consideraciones teóricas y prácticas de su poética del oprimido, nos proporciona un estudio demostrativo de por qué todo teatro es político. Antes de extenderse en el problema de la preparación integral de actores, directores, escenógrafos, utileros, etc. y catalogar algunas categorías del teatro popular reiterando su base teórica y social, adelanta una lógica y sensata demostración. Para ello emplea cuatro momentos de la historia de la dramaturgia universal. Comienza con la Poética de Aristóteles (91) y las obras griegas y, prosigue con la Mandrágora de Maquiavelo (92). Luego continúa con la Teoría del Drama de Hegel (93) para introducir una conclusión con la teoría de B. Brecht y sus obras evidenciadoras de la inexorabilidad política del teatro, tal cual se dice del hombre que es un animal político.

Y luego de la larga explicación del factor político en distintas épocas de la historia de la creación teatral, Augusto Boal plantea sus propuestas para el teatro latinoamericano principalmente. Pues piensa que la opresión es mas aguda, contundente y constante en América Latina que en cualquier otra parte del mundo, y, mucho mas, donde hay dictaduras militares como la de Chile. Advierte desde luego que lo que propone es utilizable hasta en Japón, en países comunistas o capitalistas por las razones que ya antes dimos al preguntarnos como Boal ¿ Dónde no hay opresión social? , aunque és-

ta esté circunscrita a un reducido grupo de personas.

Opresiones pequeñas y grandes, no importa su tamaño, hay que eliminarlas, dice Boal y su forma de hacer teatro puede contribuir en algo a esa liberación.

Consideramos que las propuestas teatrales que Boal promulga con el nombre de teatro del oprimido y la técnica como-fín es uno de los resultados extremos por continuar y hallar salida a varios de los postulados enunciados en Rusia en los tiempos de la Revolución; cuando intentaban con el Octubre Teatral crear un teatro acorde con la situación rusa.

" El verdadero teatro dramático -decían- debe consentir al proletariado manifestar el propio instinto teatral, de expresarse sobre el escenario en las funciones de pintor, actor, director, músico, dramaturgo. Tender no tanto a interpretar para un público popular como ayudar a este público a incorporarse a la interpretación. Esta es la tarea principal del proceso de democratización del arte... Reclamaban, además, espectáculos políticamente eficaces..., el teatro es una fábrica de hombres calificados, los métodos de producción deben proletarizarse haciéndolos adecuados a la vida general y fundamentándolos en la ciencia teatral y en las ciencias naturales y de la historia " (94)

Son múltiples las vías que nombra Boal para un teatro en mayor o menor medida popular o revolucionario (95): teatro invisible, teatro juicio, teatro mito, periodístico, foto-novela, teatro foro y con exactitud unas diez formas y maneras distintas vistas todas, como un proceso sucesivo que va de lo mas simple a lo mas complejo, o bien empleadas no en secuencia sucesiva sino separadas e independientes. En esto Boal es amplio y, aunque recomienda que se debe comenzar por la preparación del cuerpo de las personas que vayan a participar en algo que se les propone como teatro, y, terminan por ejemplo en algo que él llama " re-ritualización y re-enmascaramiento " (96), advierte que estas maneras halladas por él, deben ser utilizadas de acuerdo a las necesidades de cada individuo o grupo, tal como él lo hizo.

Si bien lo que propone es utilizable de acuerdo a la necesidad de ofrecer una respuesta contra la opresión; también puede y debe ser un camino para descubrir, inventar, sacar y proponer otras maneras de hacer teatro, liberarse de las opresiones de cualquier índole. Se trata pues, de dar una necesaria respuesta a la opresión social -aunque su manifestación mas evidente sea a nivel de pareja, por ejm. el machismo- para eliminarla en la misma realidad y hacer consciente a los participantes y espectadores -en este caso en el teatro invisible- de la situación opresiva, prepararlos a la acción dentro de una realidad concreta que se supone muy similar a

la acción teatral sugerida por el sistema teatro del oprimido.

La finalidad de Augusto Boal es reiterada constantemente, como para que nadie olvide y tenga siempre presente que lo fundamental es "la conquista de los medios de producción teatral"; "todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad". No hay distinción entre quienes practican teatro. "Actores y no actores con ganas de hacer teatro" se integran en un solo trabajo múltiple. Boal no se refiere en ningún momento a lo profesional tal cual lo entendemos nosotros. No fundamentalmente por el hecho de ganar dinero por el teatro, Boal se refiere a lo profesional, por él caracterizado como actitud esforzada intención, constancia en los objetivos y avisa que los criterios críticos y analíticos con que se pretende juzgar a aquellos que 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. No hay que olvidar apoyar lo nuevo -decía Lenin-

" lo que naciera bajo la influencia de la revolución. No importaba 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 y, aunque el mismo cambiara, lo haría tanto más lentamente, cuanto menos lo espoleara la competencia de los fenómenos jóvenes " (97)

Boal participaba de tal criterio.

B. Brecht no, basta para la lucha, la tarea social exige todavía mas. Por esto Boal pretende complementarlo y se plantea mayores exigencias. Ya no basta saber como son las cosas y porqué son, sus causas y efectos; sino que hay que participar de esas causas y esos efectos para modificarlos y cambiarlos; hacia la no opresión y liberación total.

" El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrunbar 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 individualês: Sistema comodín (...) el pueblo reasume su función protagónica en el teatro y en la sociedad " (98)

" 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 ! " (99)

II

CONTEXTO HISTORICO

" Mostrando lo mejor y separándolo de lo peor,
una edad humilla a la otra.

Conociendo la perfecta justeza y ecuanimidad
de las cosas, guardo silencio cuando los otros
discuten, y después me baño y me admiro. "

Walt Whitman

Hojas de Hierbas

"Canto de mi mismo"

Para realizar este contexto histórico de la realidad venezolana para los años setenta, nos hemos ceñido a las actividades políticas de los gobiernos democráticos y sus consecuencias directas en el medio social.

Las razones por las cuales se asumió esta forma de contexto histórico se deben a la ausencia de estudios publicados referidos al análisis de la situación social del venezolano para los años que nos interesan, y a que los libros publicados que intentan, si no analizar, por lo menos, describir el proceso de los años setenta, se encuentran parcializados por la participación política de los autores, y también por el interés de su estudio que se ha centrado casi exclusivamente en dos aspectos: El proceso de pacificación y la nacionalización del petróleo y el hierro.

Así encontramos libros como: El Año Chucuto, Los Far-
santes, Venezuela huele mal, Tiempo de verdades, Reflexiones
sobre la República, etc., además de revistas como: El Reven-
tón, Revista Comunicación, etc., Los cuales nos sirvieron pa-
ra detectar la posición de ciertas agrupaciones políticas an-
te ciertos sucesos de la época. Pero nos parecieron insufi-
cientes para hacer un estudio global y lo más objetivo posi-
ble. Por lo tanto, y en busca de la objetividad, nos decidi-
mos por señalar sucesos que marcan pauta en la realidad del
venezolano, sucesos que se destacan en sus lindes generales

como posibles provocadores de transformaciones sociales.

Como el período que estamos estudiando se caracteriza por ser una Democracia Representativa donde las decisiones y los cambios parten (Salvo excepciones) de la discusión parlamentaria, del programa de gobierno, de las discusiones del Ejecutivo, etc., nos hemos centrado en la vida gubernamental de estos años, porque la misma señala datos precisos que formulados dentro de una u otra visión partidista, no varían en su esencia de sucesos y de datos históricos.

La realidad política del país, sus cambios, etc., siempre han marcado pautas en las demás realidades del venezolano (Sean la realidad social, la económica, la artística), y sobre todo en el marco del teatro político de protesta social.

El período a estudiar, Marzo de 1969 a Marzo de 1979, constituye un bloque que sirvió tanto de estudio de transición -en un principio- entre la psicosis de guerra civil en que se encontraba el país, y la estabilidad política gubernamental, como fortalecedor de la Democracia Representativa, que logró mantenerse sin la intervención abrupta de la violencia armada.

Al parecer los gestos de la violencia, de las protestas extremistas y aguerrilladas habían dejado de ser los medios efectivos para lograr una revolución social y política. Los "revolucionarios" que habían arriesgado sus vidas durante la década de los sesenta, al final de ésta, observaban como el poder se mantenía todavía en manos de la misma minoría que combatían. Al parecer los "revolucionarios" comprendieron o fueron obligados a aceptar los medios legalizados por el sistema que deploraban como una alternativa efectiva para llegar al poder. Asumieron la lucha legal por el poder gubernamental como la forma de conseguir el poder para transformar la sociedad, el país.

A principio de los sesenta, la Revolución Cubana imprimió en el pensamiento de izquierda venezolano y latinoamericano, la esperanza de una transformación lograda a través de una lucha que encerraba en su seno una visión idealizada y romántica de los procesos sociales, con héroes, con acciones sublimes dignas de imitación, con patriotas independen-

tistas en pleno siglo XX, de un pueblo guiado al paraíso terrenal bajo las doctrinas marxistas y de un bello y hermoso final épico donde por último todas las glorias eran alcanzadas. En cambio a finales de los sesenta, la vía más popularizada era la señalada por Salvador Allende, sin que por ello desapareciera la "esperanza cubana".

Aquellos militantes pertenecientes a grupos dejados fuera de la legalidad política en 1962, y que habían dado mucho que temer y que hablar dentro de las reuniones parlamentarias, habían sufrido un proceso duro que no los había fortalecido dentro de las filas de la militancia. Se habían producido varias divisiones dentro del seno de la militancia de izquierda. El proceso sufrido no había logrado parcializar a las masas campesinas y obreras hacia los ideales de izquierda, ni había logrado golpear duramente, verdaderamente la muralla social anticomunista.

Había llegado un nuevo momento histórico, casi imperceptible en comparación a los grandes momentos de cambio histórico, pero al menos se había logrado un cambio que permitía que el Dr. Raúl Leoni, Presidente de la República y representante del partido político que había detentado el poder por una década, cediera pacíficamente y dentro de las reglas del juego, el poder de mando al partido contrario, a su contendor en anteriores comicios. Que el Dr. Rafael Caldera asumiera la presidencia significaba la primera vez que un bando político

entregaba el poder sin que por eso se recurriera a la fuerza, ni se sufriera una hecatombe política ni militar, como siempre había ocurrido en la historia política de nuestro país.


Acción Democrática se sentaba pacíficamente en el banquillo de la oposición habiendo perdido su candidato con un escaso margen de 30.000 votos por debajo de los obtenidos por el candidato triunfador. Derrota que fue achacada a la escisión del partido AD, con la consiguiente aparición del MEP, y por la decisión del partido URD de abandonar el gobierno de Raúl Leoni.

Comienza el período gubernamental del Dr. Rafael Caldera con una mayoría adeca en el parlamento, lo cual va a someter las decisiones del presidente copeyano.

El Dr. 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, respeto a la ley, etc. Los pueblos rechazan la anarquía y el caos, caminos propios del populismo "(1)

Y 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 se sometieran a respetar los deberes de la institución democrática.

Si ya el gobierno del Dr. Raúl Leoni había promulgado la "Ley de Conmutación de Penas, por indulto o extrañamiento del territorio nacional" que había producido más de 250 indultos a guerrilleros procesados y lo que también trajo un recrudecimiento de la violencia urbana por parte de los indultados, y, en consecuencia, la suspensión de garantías ciudadanas (2), el doctor Caldera junto al Consejo de Ministros, en su segunda reunión, decretó la vuelta a la legalidad del partido Comunista. A posteriori se decreta la eliminación de la DIGEPOL, que hasta el momento se había encargado de los episodios de la guerrilla urbana, apareciendo en su lugar, una nueva organización: Dirección de Servicios de Independencia y Prevención del Estado (DISIP).

Aunado al trabajo del gobierno en busca de la pacificación del país, tenemos la participación del Clero. Y como ejemplo señalamos a continuación, el llamado que el Arzobispo de Barquisimeto hace 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 de pacificación entre ambos bandos ". (3)

Un grupo de Arzobispos y Sacerdotes crean la comisión de pacificación que anunció su propósito de intervenir como mediador entre el gobierno y los guerrilleros.

La estrategia de pacificación del gobierno copeyano 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 consideración de que dentro de los sectores de izquierda no había uniformidad de posiciones. Así, partiendo del distingo de grupos que hubieran regresado a la idea de lucha dentro de los procedimientos cívicos y dentro de una Democracia, acrecentar la diferencia de posiciones entre estos mismos y entre los grupos que aún pertenecían a la lucha armada. (4)

El gobierno del Dr. Caldera intentó representar un período de "auto-crítica", en el sentido de que suscitó un cuestionamiento analítico dentro de las agrupaciones políticas, fueran de izquierda o de derecha. Así tenemos al partido Acción Democrática que reunió su CDN en función de realizar un autoexamen que determinara los rumbos a seguir. Se llegó a la conclusión de que las estructuras de la organización no correspondían a las condiciones políticas y sociales imperantes en el país, y se acuerda una re-estructuración orgánica del partido. En cuanto a su posición ante el nuevo gobierno, se plantea hacer una oposición que no socave las bases de la Democracia.

El MIR, luego del llamamiento del gobierno a la pacificación, se planteó un proceso de cuestionamiento interno y de autocrítica, en el cual se logró un repliegue guerrillero y se buscó la legalidad y la constitución de un MIR dentro del campo de acción democrático. Se entregaron voluntariamente varios comandantes de las filas miristas, a los cuales se les concedieron indultos.

Dentro del partido Comunista se sucedió una división que instauró un nuevo partido político de izquierda: El MAS. División que nace de diferencias en relación a las estrategias y las tácticas a seguir dentro del estado histórico que presentaba el país. La influencia importante que tendrá sobre cuadros jóvenes que pasarán a constituir el MAS, el fin del monolitismo comunista y las sacudidas y divisiones sufridas por los partidos Comunistas europeos, sobre todo el italiano.

Los puntos de mayor contradicción entre el Partido Comunista y el MAS nacen de la definición de:

- .- El carácter de la revolución "venezolana"
- .- El carácter del Partido Comunista para hacer la revolución en Venezuela.
- .- El carácter de las relaciones internacionales del partido. (5)

Se decide la división al comprenderse que esta rama del partido Comunista exigía un cambio del mismo partido ante

las nuevas condiciones políticas-económicas-sociales que presentaba el país.

Según el preámbulo de los estatutos del MAS, los miembros del mismo se definen así:

" Somos comunistas de nuevo tipo. Queremos renovar viejos esquemas, romper dogmas, ser más amplios. Somos internacionalistas, pero soberanos, con sentido de fuerza nacional "

e insisten en:

" 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. " (6)

Además de la actividad pacificadora del gobierno copeyano, y de los "juegos políticos" de los partidos con sus alianzas y divisiones, sus coaliciones temporales, etc., hay que señalar cómo la potencia de protesta se infiltró y se expresó más directamente dentro del ámbito de la educación, más que en ningún otro sector.

No había una movilización obrera, pero sí una movilización estudiantil, una confrontación ideológica de corte contestatario: los paros liceístas, los encontronazos con la policía, las batallas campales con piedras, palos, bombas lacrimógenas y disparos, trajeron las consiguientes muertes de 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:

" El jueves 22 en la tarde" (Mayo 1969) "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 mitín. Alexis Adam 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 mitín de protesta por los acontecimientos del día anterior. " (7)

Los estudiantes venezolanos protestaban en Mayo de 1970, por la invasión de Camboya por las tropas norteamericanas, dicha protesta trajo un saldo de un muerto y quince heridos, y sucesivos disturbios en protesta del estudiante muerto.

También la Ley de Universidades con su Consejo Nacional de Universidades Provisorio, provocó permanentes disturbios estudiantiles, con los consiguientes allanamientos e intervenciones de orden público.

Este conflicto de las Universidades comienza en Octubre de 1970, cuando las autoridades de la U.C.V. junto con los estudiantes de esta casa de estudios, sancionan la reforma parcial de Universidades aprobada por el gobierno. Se produce la intervención de la policía y las Fuerzas Armadas en el recinto universitario. Allanamiento que hubiera requerido una orden judicial o la designación "Ocupación por el ejército", pero que de acuerdo a los términos de 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 " (9).

Estas medidas gubernamentales trajeron como consecuencia, la suspensión del cargo al Rector Bianco, y la clausura de la Magna Casa de Estudios hasta mediados del siguiente año.

Los estudiantes de educación media asumieron la protesta por la clausura de la Universidad, por lo que se desarrollaron batallas entre liceístas y policías, hasta que la FCU decide un paro general a nivel de liceos y el gobierno suspende indefinidamente las clases.

Las manifestaciones callejeras fueron decayendo a pesar de contar con un fuerte movimiento promotor de la protesta juvenil: "El Poder Joven". Las posiciones radicales parecían desencajadas dentro de la realidad venezolana.

En el gobierno del Dr. Rafael Caldera, la suspensión de garantías constitucionales pasó a ser un recuerdo de encarnizadas luchas entre subversivos y gobiernos que dentro de su agitación no habían podido asumir la Democracia como institución pacífica, porque se debatían con la psicosis de guerra civil presente en el país y con la presencia del golpe de estado.

Concluye el mandato copeyano sin una muy favorable opinión pública; ésto debido a los Protocolos de Puerto España, a la corrupción administrativa que desde el parlamento hasta las instituciones del estado era la característica general. (Ejm. Las máquinas de votación -cuya compra representó un escándalo, y aunque al final no se produjo la compra- señalaron irregularidades de corrupción administrativa en el Parlamento) Pero, también le es favorable su política de pacificación, que creó un ambiente de tranquilidad, y la denuncia que hiciera al Tratado Comercial con los Estados Unidos.

En las nuevas elecciones, donde saldrá victorioso el Señor Carlos Andrés Pérez, se hacen nuevos ajustes en el mecanismo de los comicios: se aprueba la validez del Voto Nulo, propuesto por Domingo Alberto Rángel:

" Hay que preparar una alternativa izquierdista no contaminada con el parlamentarismo decadente. Por eso los grupos emergentes de izquierda deben manifestar su repudio al sistema con el voto nulo." (10)

El Sr. Carlos Andrés Pérez dentro de su campaña electoral había prometido transformaciones o reformas dentro de los servicios públicos (Males con los cuales el pueblo se enfrentaba a cada instante y que le eran más urgentes de solucionar que transformar una sociedad o cambiar el sistema capitalista). Prometía la humanización de la capital, la seguridad social de las personas, el mejoramiento del tránsito, etc.

La campaña electoral del señor Carlos Andrés Pérez fué tan efectiva para su victoria que además le aseguró una mayoría adeca en el Parlamento, con lo cual se le concedía al nuevo presidente la mayor cuota de poder que se había obtenido para el Ejecutivo dentro de la institución democrática. Ningún otro presidente había logrado tanto poder para su mandato; aunado a esto, estaba el apoyo que le garantizaban todas las fuerzas del país: económicas, políticas, militares, etc., en "un como embrujo colectivo" (11)

A nivel económico, el precio del petróleo -que en 1969 estaba a 2 dólares por barril- había aumentado a 14 dólares por barril en 1975. Este aumento traía un auge económico sin precedentes en Venezuela, con su consiguiente repercusión en

el Fisco Nacional con una participación que aumentaba de un dolar a ocho dólares con veinticinco centavos (12).

La izquierda estaba dispuesta a participar en el proceso democrático. Los estudiantes universitarios y liceístas, ya menos inmiscuidos en la política debido a que las dirigencias se habían debilitado y habían caído en el descrédito, no representaban un problema tan urgente como para el gobierno anterior. En suma, estaban dadas las condiciones, a todo nivel esperanzadoras, para que el programa de gobierno se cumpliera. (13)

El gobierno habría de administrar, según el Presidente Pérez,

" La abundancia con criterio de escasez, quiero decir, con eficiencia, equidad y justicia distributiva " (14)

Este gobierno comenzó trabajando en la vida económica y administrativa del país, estudiándose como 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.

Se nombraron 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 los sueldos.
- .- una regulación del costo de vida.

En total se habían creado treinta comisiones para el estudio de las más variadas materias, con el fin de reordenar su comportamiento. Entre ellas es importante señalar la comisión encargada de la re-organización del Instituto Nacional de Educación, y el "Plan Caracas" dirigido por Diego Arria, y el cual tenía el objetivo de transformar radicalmente la imagen de la ciudad.

En este período gubernamental, el Presidente Pérez obtiene plenos poderes para legislar en materia económica y financiera. Legislaba por decretos que eran informados con anterioridad al Congreso y a una comisión parlamentaria que vigilaba el uso que el Presidente Pérez pudiera darle al Fondo Nacional de Inversiones.

Durante el primer año de gobierno adeco se hizo un estudio de la situación del país, trayendo un saldo en la agricultura de 0 puntos; igual cifra para el punto de partida de los programas de capacitación y desarrollo del país. Luego se estudiaron las medidas económicas, las cuales, muchos sectores de derecha calificaban de socializantes, mientras la izquierda acusaba la presencia de banqueros y altos empresarios en los Ministerios claves de la economía.

La corrupción administrativa continúa galopante. Se plantea el debate sobre la "Chatarra Militar", que crea una comisión encargada de estudiar el caso señalado.

Si las violencias subversivas habían terminado por desaparecer, el caso de dos asesinatos en la capital del país, trajo nuevamente a colación dicho tema. El Presidente Pérez acusa -él mismo- que dentro del DIM existía una división conformada por ex-guerrilleros que venían cumpliendo funciones de delación y persecución contra sus antiguos compañeros de guerrillas y que al mismo tiempo continuaban perpetrando actos subversivos en la capital.

" El director del DIM al aceptar la realidad de la denuncia del Presidente de la República ordenó la eliminación de sesenta agentes, al mismo tiempo que se procedía al enjuiciamiento de quienes habían aparecido complicados en los dos asesinatos "(15). Y con esto termina el caso.

En materia de economía CAP., señala ante la Asamblea Anual de Fedecámaras:

" La peligrosa irracionalidad de la posición inmovilista del empresario venezolano en un país multimillonario donde el 1% de los venezolanos disfruta el 51% del ingreso nacional y el 99% sólo llega al 49% 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 ". (16)

Una de las preocupaciones fundamentales en la economía del país era que los ingresos extraordinarios podrían causar daño (como en efecto sucedió), pues sus proporciones descomunales podrían agravar violentamente los problemas de la nación que debido al dinero fácil que proporciona el petróleo -no generado por las actividades propias del país-, el despilarrar vendría afectando a la nación. Como señala Pérez Alfonso:

" Y 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".(17)

En el gobierno de CAP se nacionaliza la industria del hierro y del petróleo, pero no se produce por las vías 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 5to 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 " (18)

Con este artículo se lograba una prioridad para los consorcios extranjeros.

El gobierno del Presidente Carlos Andrés Pérez iba concluyendo con la característica de haber formulado y decretado más medidas de las que se cumplieron. Según el coronel Ramírez R., al señalar la situación del ciudadano:

" Las cosas por la ciudad no marchan mejor, a juzgar por las protestas, huelgas, manifestaciones, comentarios y ocurrencias ciudadinas (...)

Disposiciones arbitrarias, discriminatorias y falsamente moralizadoras que provocan la ira de las gentes en ese trajinar angustioso de la lucha, sin los medios adecuados de transporte colectivo, sin estacionamientos suficientes, con interminables colas de vehículos conducidos por gente al borde de la desesperación " (19)

(El Plan Caracas no había cumplido lo prometido)

...

En general es importante señalar que en el período que nos interesa: el fortalecimiento de la Democracia, con su consiguiente estado de tranquilidad social en contraposición a la violencia subversiva de períodos gubernamentales anteriores, y el auge económico, que -más en un período que en otro- caracterizó a estos diez años.

Estos años formaron una nueva realidad para el venezolano. El consumismo y la televisión van a campeaer como necesidades fundamentales, que van a determinar un "sentimiento" 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 marginal obligado a robar para comer, se orienta, gracias al pequeño ascenso en el nivel de vida o de consumisión de todas las capas sociales, en un obrero igualmente explotado pero que tiene las posibilidades de tener automóvil, en un marginal cuya vivienda se está cayendo, pero tiene un equipo de sonido más caro que la bienechuría de su casa, etc., etc.

Existen mayores posibilidades de trabajo que cualquier país latinoamericano, y esta posibilidad, junto a la estabilidad política va atrayendo la presencia de exilados latinoamericanos, y de emigrados europeos.

"La Cultura" se vuelve más sofisticada, a pesar de no

contar con un edificio destinado a la Biblioteca Nacional, y de que los grupos culturales y artísticos no cuenten con el apoyo gubernamental para hacerse una profesión dentro de la rama cultural. (20)

Con tanto dinero derrochado y la poca infraestructura que lo habilite, la burocracia, la corrupción, la discriminación partidista van a señalar al país como un "nuevo rico" y despilfarrador.

La dependencia cultural y económica se hace mayor, ya que existen medios más modernos de sometimiento, como pueden ser: la propaganda y la presión social y psíquica que van a producir una plataforma o realidad de necesidades y límites creados que no se pueden destruir con una simple posición radical. El problema se ha hecho más complicado, y las posiciones revolucionarias muchas veces pueden detener la misma revolución.

Durante estos diez años, la realidad del venezolano se complica. Existen varios planos de realidad y varios de análisis. Una visión unívoca del medio dejaría muchas lecturas fuera de la verdad. Ya ni siquiera la palabra alienación, que tanto sonaba desde los años sesenta, asume una sola designación socio-económica y marxista, sino además, un carácter que significa:

" el deslumbramiento del hombre por cosas superficia-

les y su alejamiento del pensamiento crítico o creativo, el rechazo a la sensibilidad, el recelo patológico de sus semejantes " (21).

Se plantea que la abundancia del país produce - de la manera que es encarada la situación- el consumo desequilibrado que aliena.

" 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 materiales hacen olvidar que hay realidades diferentes en la vida. Uno (...) se olvida que hay miseria y que Venezuela ha renunciado a la grandeza. Al fin y al cabo, ¿Qué le puede importar eso a UNO, si uno tiene un reluciente Mustang? " (22)

También en la intelectualidad venezolana, como en los medios políticos, aparece la intención de definir lo que en realidad es Venezuela y la incertidumbre de no encontrar justicia a tal definición. Esta falta de claridad de lo que es el país, hacia dónde se dirige y por qué se presenta como obstáculo para el uso eficaz de la inteligencia, para la acción en el medio social. Ya no se puede explicar el atraso del país a partir de textos revolucionarios consagrados a señalar que nuestro principal enemigo es el explotador que viene de fuera porque desgraciadamente, como dice Carlos Ramírez Farías en su libro Venezuela huele mal:

" la realidad no confirma una tesis tan tajante y disimuladora " (23).

En todas las cosas existe un halo de ambigüedad -que ha permanecido hasta nuestros días- que permite que fácilmente cualquiera se desoriente en este país. En estos años aparece la inquietud sobre la identidad del venezolano, la cultura del venezolano...etc. Y así como aparece el interés por definirse, desaparece bajo el manto del desinterés.

La palabra sub-desarrollo se transforma en bandera justificadora del ayuno de definiciones, mientras que "en vías de desarrollo" habla del estado transitorio de nuestra sociedad.

III

SINTESIS DE LA ACTIVIDAD TEATRAL

(1969-1979)

" Si podemos mostrar año a 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 "

Leonardo Azparren

El Nacional, Papel Literario

p. 4 25 de Junio 1978

* Esta síntesis resume la actividad teatral de diez años, haciendo hincapié en la actividad dramática por sobre cualquier otra actividad relacionada o inmersa en el teatro.

Actividad dramática representada.

MARZO DE 1969 A DICIEMBRE DE 1969

" 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 en este año hubo grandes acontecimientos en las tablas " (1)

Con estas palabras del crítico de teatro Rubén Monasterios nos parece acertado comenzar la exposición del teatro político de ese año. El crítico se refiere a la situación general del teatro para ese año, donde por problemas económicos, instituciones venezolanas de teatro tuvieron que reducir sus proyectos de montaje, por ejemplo: El Nuevo Grupo, y por ser un año donde se nota una mayor representación de compañías extranjeras, cuyas producciones no son de gran relevancia en el país. En general hay muy pocas obras nacionales estrenadas durante ese año, y el público es muy restringido. 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 el comportamiento circunstancial del teatro venezolano que no trabaja como un movimiento organizado, ni con objetivos claros que

exijan una labor coherente y continua; con la inestabilidad económica, con la falta de una producción teatral propiamente dicha, la falta de una super-estructura teatral que involucre un estudio de las motivaciones tanto artísticas como financieras acordes con la estructura del país; y con un quererse desligar a la tendencia de teatro experimental que había producido cuantitativamente -que era casi una modalidad de los años sesenta- y que no era más -que salvando muy pocas excepciones un teatro sin densidad ideológica, evasivo, sin proposiciones interesantes y que auyentaba al público de las salas de teatro. (2)

En cuanto a la producción dramaturgica nacional, cabe nombrar OK y EL SITIO de Isaac Chocrón y Rodolfo Santana respectivamente. La primera, de la cual se puede decir que pasó casi todo el año en cartelera, a nivel de nuestro estudio de teatro político, no se corresponde con la temática ni con las preocupaciones formales de nuestros ejes de referencia, porque 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 " (3)

Sus obras no se pueden considerar como una manifestación del teatro político, porque el problema de los personajes se ha interiorizado hasta hacerse un problema individual.

Y si es cierto que el problema es motivado dentro de un grupo marginal, también éstos lo están hasta de los procesos políticos. (4)

Luego, EL SITIO, que se viene a presentar en la U.C.V. de Caracas a finales del año, luego del éxito recibido en el Festival de Teatro de Provincia. Con esta obra, Santana manifiesta una manera de tratar la realidad latinoamericana, con planteamientos verdaderamente "comprometidos" y con un alto nivel simbólico,

" se caracteriza por una 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 " (5)

Esta obra junto con la del autor extranjero John Galsworthy, LA HUELGA fueron las únicas obras presentadas en este año que se pueden considerar de Protesta Social, Teatro Político. Tanto, que "La Huelga" fue suspendida a la semana de haberse estrenado porque la censura suponía que la obra podía tener resonancia en el problema político que atravesaba el país. El grupo encargado de representarla en la Casa Sindical de "El Paraiso" era el T.N.P. (Teatro Nacional Popular), integrado por gente de barrio, trabajadores y artistas que no encontraban motivos suficientes como para que una obra que representaba la confrontación entre un líder empresarial y o-

tro laboral pudiera ser censurada.

También la censura hizo estragos en el renglón cinematográfico, prohibiendo la exhibición del film "Los Años Duros" de Julio César Mármol en el Distrito Sucre

" por considerar que ridiculiza la sociedad venezolana en el aspecto de moral y política " (6)

(la película estaba ambientada en tiempos de la dictadura pérezjimenista). Y nuevamente en el teatro, con la prohibición de una obra de Michael McClure, La Barba (que el director Alberto Rodríguez pretendió estrenar) por tratarse de un espectáculo inmoral.

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

Fuera de El Sitio y La Huelga las obras que se presentan a nivel "profesional" (en el Ateneo, el Nuevo Grupo, El Teatro de Bolsillo, etc.) 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 so-

ciales a un trasfondo metafísico o psicologista. Presentan obras que tratan de la incomprensión entre los humanos, de las formas de evasión de la realidad con las que se inventan juegos teatrales, de la manera en que las instituciones perjudican la libertad del hombre -planteado un poco románticamente-, de las libertades y represiones sexuales en sociedad (Ejemplos: El Insólito Funeral de la Señora Mc Leavy de J. Orton, Eduardo y Agripina y El Difunto de René de Obaldía, La Colección y el Amante de Harold Pinter, Las Criadas de Jean Genet, Vidas Privadas de Noel Coward). Y no es de extrañar esta tendencia cuando encontramos el siguiente juicio crítico:

" 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 " (7)

Juicio que al parecer está presente en las razones del teatro comercial (entendido en el mejor sentido del término: que poco a poco ha pretendido reforzar una estética convencional y evadir un contenido muy directamente político), y ha minado también al teatro producido para el pueblo, nos referimos al teatro que el INCIBA producía para ser representado en las calles, en barrios proletarios de la ciudad. Al público de los barrios, de los "arrabales", no se le presentaba un

teatro concientizador de su condición social ni de su responsabilidad política en la Era Científica, sino que se le presentaban obras de carácter anquilosador, el mismo de los medios de comunicación de masa. Se representaban comedias de Alfonso Paso en el "23 de Enero", en "El Guarataro" se presentaba La Cigüeña dijo Sí, un drama de Calderón dirigido por Amalia Pérez Díaz en el barrio "Buenos Aires". Se quería educar un público popular para comedias de divertimento fácil, "cómic-cas", sin ninguna otra pretensión.

En cuanto a las obras que representaban las universidades y centros de Educación Superior -instituciones muy ligadas a la situación política del país- se puede decir que eludieron el compromiso que representa un contenido directamente político. Mientras la Universidad Central de Venezuela permanecía cerrada u ocupada por las fuerzas militares, mientras se desarrollaban manifestaciones estudiantiles en todo el país, el Teatro Universitario de la U.C.V. no presentó ningún trabajo, situación que se extendió por todo un año. El Instituto Pedagógico de Caracas realizaba obras de "Teatro Absurdo" (El Rey se muere de Ionesco) y el teatro de la U.C.A.B. presentaba obras de César Rengifo (La Fiesta de los Moribundos) Estas agrupaciones junto con las de provincia dirigían sus inquietudes a representar a Venezuela en el Festival de Manizales (U.D.O. Cuentan Historias de Oswaldo Dragún -Brecht- Nazoa o Asia y el Lejano Oriente de Isaac Chocrón)

Mientras tanto el creador Miguel Torrence presentaba su Ubu Rey en el Festival de Provincia con su manera particular de versionar clásicos a una realidad latinoamericana. Para la fecha se crea Fundateatro, que para el crítico Monasterios, es muy importante para la necesaria estructuración del teatro venezolano, pues éste se independiza de la organización global de las demás artes, a la vez que atomizan las responsabilidades del teatro a nivel burocrático.

Es importante señalar, en comparación de las supuestas condiciones ideales en que se desarrolló el teatro alemán de Brecht, o con las no tan óptimas pero sí buenas condiciones en que trabajó Augusto Boal en Chile, las condiciones de crisis en que se encontraba el Centro Venezolano de Teatro, cuyo director se hallaba -por razones laborales- en Berlín y a quien hubo de enviársele una carta, al igual que al INCIBA, firmada por 139 trabajadores de teatro, entre ellos Rodolfo Santana, Enrique Izaguirre y Levy Rousell, señalando la inactividad del organismo y su progresiva desvinculación con el movimiento teatral nacional. (8)

A partir del trabajo de hemeroteca se observa que en el año 1969 además de acusarse un significativo vacío en el renglón teatral dentro de la realidad cultural, se encuentran muy pocos indicios de la preocupación de los artistas por el teatro político. Es evidente que la falta de presencia del mismo abre una senda mayor al teatro no comprometido, o por

lo menos a un teatro más libre de las preocupaciones sociales. Pero también es bueno observar que no existe en este año ninguna representación considerada ajena a la problemática del hombre en la sociedad capitalista; ninguna obra (ni siquiera el teatro del absurdo que algunos grupos presentaron se veía libre de una crítica al sistema, o al menos así lo entendían los artistas de teatro) se presentaba como una búsqueda absolutamente formal. ni siquiera las comedias que presentaba Walter Arreondo en el "Teatro de Bolsillo" estaban exentas del carácter de protesta, aunque fuera por simple moda de decir algo en contra del sistema. ¡Claro que sin producir ningún tipo de subversión política!.

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 que lo que ha ocurrido en la ciencia, las bellas artes se bifurcan y extienden por dominios cada vez más complejos cuyo acceso solo es posible a mentes especializadas ". (9)

En 1970 la producción teatral es mucho más abundante que en el año anterior, y dentro de esta producción general también el teatro con un compromiso ideológico se hizo mayor. Se presentaron obras que en su momento histórico fueron catalogadas como políticas con su sola presencia y sin un análisis más profundo de lo que el término involucra. La manera en que se expresan los artistas y los críticos evade la conceptualización (conciente o inconcientemente) del término, y muchas veces involucran más una posición arriesgada del espectáculo que una claridad ideológica (En particular las críticas de Rubén Monasterios dirigidas al grupo Metamorfosis).

" Los realizadores responden en gran medida a una visión formal del teatro" (10),
por lo cual en el "año de Brecht", en Venezuela se presentaron obras del homenajeado sin que las exigencias ideológicas que

ese teatro plantea fueran totalmente resueltas, pues Brecht, para la mayoría de los creadores venezolanos era más un optimismo revolucionario y un deseo de protesta ante las injusticias sociales que un teatro con claros objetivos teóricos dirigidos a una concientización racional y científica. Por ello el que se presentaran obras escritas por Brecht no quería decir que las mismas fueran "brechtianas"; el dejar de lado el método dialéctico planteado por Brecht anula de cierta manera el contenido ideológico de la pieza; así sea ese método dialéctico obviado dentro de las relaciones de producción de la obra.

Así tenemos El Proceso de Lúculo, una versión de la obra de Brecht realizado por Miguel Torrence para el III Festival de Teatro de Provincia realizado en Caracas, y la cual tuvo una gran acogida en el medio artístico (al cual fué dirigido) por el tratamiento que Torrence le confirió a Brecht, con el cual, al parecer, pudo resolver el problema de 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 " (11)

Pero es bueno citar a continuación una entrevista realizada a Miguel Torrence y en la cual observaremos 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 harto el público de tanto intelectualismo?

Torrence.- " Sí (...) ". (12)

Lo que deja por sentado que Brecht es para el realizador una excusa, que lo utiliza para lograr una ubicación teatral, y 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 al mismo se le confiere es relativo, sin definición precisa y 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 de críticos hacia la funcionabilidad revolucionaria del teatro volcada a la realidad social. Es decir, luego de los fracasos políticos de

la izquierda y los tantos fracasos teatrales, cunde dentro del medio artístico la duda de si con obras de teatro se podía conseguir una trascendencia social capaz de transformar totalmente el sistema; por lo que para la época, hacer teatro político era considerado una ingenuidad y no, en cambio, hacer un teatro comprometido que pretendiera , no transformar a la sociedad, sino, ayudar, por sumatoria al pensamiento políticamente revolucionario.

Otra obra de Brecht que causó una gran resonancia fue La Opera de 3 Centavos, dirigida por Herman Lejter en el teatro de la Universidad Central de Venezuela, pues logró constatar en la realidad escénica una unidad orgánica. A pesar del éxito se le hacen críticas a la puesta en escena del siguiente tipo:

" 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 " (13)

Y en cuanto a los elementos teatrales:

" muestran cierto desequilibrio derivado fundamentalmente del hecho de que tales elementos como significantes concretos interrelacionados no estuvieron claros y carecieron de trasfondo ideológico " (14)

Es notorio que las obras de teatro representadas en la época y que tenían que ver de una manera directa con Brecht y con el teatro político tenían dentro de sus objetivos, además de lograr expresar un mensaje implícito en el texto, el de significar como se asumían las propuestas de Brecht; más que plantearse de que manera hacerlas efectivas para no traicionar ni la dialéctica materialista, ni al proletariado que en última instancia es quién debe 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 como una obra de contenidos políticos como La Opera de 3 Centavos fuera valorada más por su realización formal que por los elementos de simbólica ideología, lo que producía una buena obra de teatro (¡Claro que comprometida!) pero no política.

Observemos la siguiente entrevista al director Herman Lejter:

" ¿ Por qué te has iniciado como director del T.U. con La Opera de 3 Centavos? "

" (...) la primera respuesta sería, simple y llanamente porque es buena y nada más. Ahora, hay otras razones por las cuales la monté: porque quería que el comienzo del teatro universitario fuese un gran comienzo, porque pienso que La Opera de 3 Centavos obedece a mi concepción del espectáculo y porque pienso que es una obra vigente en sus planteamientos"

Otras obras presentadas, del dramaturgo Brecht, fueron La Excepción y la Regla y Madre Coraje y sus hijos, esta última fué una versión realizada por José Ignacio Cabrujas con el T.N.P. y que por las críticas realizadas en la época de la misma fue un tanto desacertada su representación

Recordando a Pronko, cuando dice que la formalidad escénica realizada por Brecht muy bien podría ser utilizada para crear un espectáculo no necesariamente político, señalaremos la conmoción que producía la obra de teatro La Orgía, dirigida por Carlos Gimenez para el Ateneo de Caracas, donde se utilizaba un supuesto distanciamiento brechtiano (16), pero no con su sentido racional ni analítico, sino como un efecto formalista para, dentro de una propuesta "escatológica", agredir al público dentro de la misma ficción. Luego, en esta obra se puede hablar del contenido comprometido como trasfondo, como telón de fondo supeditado a las imágenes teatrales. La Orgía también fué objeto de la censura por su irreverente formalidad.

Dentro de la producción dramaturgica del año tenemos El Gran Circo del Sur de Rodolfo Santana cuya representación no tuvo la acogida de El Sitio por problemas en la transmisión del mensaje, por problemas formales:

" Los mensajes se pierden en un auténtico desbarajuste de palabras, de personajes inútiles accesorios y escasamente desarrollados (...) Naturalmente se en-

tiende el cuestionamiento a la moral burguesa, pero este contenido central (...) está planteado en términos bastante convencionales " (17)

En el año 1970 se presentó el grupo de teatro Metamorfosis dirigido por Augusto Duarte, el cual, con la obra El Proceso, llegó al Festival de Manizales y fue buenamente acogido por Jerzy Grotowski gracias a las propuestas formales que el grupo llevaba. Este grupo, con esta obra, se planteó un teatro de protesta social encaminado a una labor hacia las estructuras formales en base al drama socio-político del ser humano. Una proposición que tenía mucho que ver con el Living Theater.

También encontramos obras no representadas pero conocidas dentro de este año: Los Fantasmas de Tulemón de Gilberto Pinto que ganó el premio de teatro "Ana Julia Rojas" del Ateneo; Barbarrojas de Rodolfo Santana, ganadora del Premio Nacional de Teatro; y Tú lo que quieres es que me coma el Tigre de José Gabriel Nuñez. También se representó Nuestro Padre Drácula de Rodolfo Santana, obra escrita años antes, y dirigida por Luis Márquez Páez.

Se crean nuevos grupos de teatro: Saltimbanqui dirigido por Nicolás Curiel y Gente de Teatro por Alfredo Berry. Se produce el Primer Festival de Teatro Popular dirigido por Levy Rousell y Arte de Venezuela. Y el Festival de Teatro de Provincia que se produjo en Caracas y que según las críticas fue de-

sanimante por culpa de la calidad de los espectáculos y por culpa de la falta de asistencia de público y participación de los artistas. (18)

Enero de 1971 a Diciembre de 1971

Como el crítico Leonardo Azparren había señalado, el año de Brecht no pasó de ser motivo de habladurías,

" desgraciadamente ninguna de las afirmaciones del dramaturgo alemán han servido para una meditación profunda y sistemática sobre la función del arte teatral " (19)

los montajes no trascendieron más allá de si mismos, no produjeron alternativas al teatro político sino que mas bien pareció una moda que sucumbía rápidamente.

Ahora bien, en 1971 se presiente un nuevo bajón en la actividad teatral, no tan grande como el de 1969, pero si de relevancia en comparación con el dinamismo y la abundancia de 1970.

Los creadores se orientan a realizar un teatro mas convencional, ajeno a las agresiones audaces. Este teatro trajo un mayor éxito de público. Para el crítico 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 " (20)

Dentro de las producciones dramatúrgicas se tienen textos de relevante importancia en el teatro venezolano y latinoamericano: Profundo, La Revolución y La Buhardilla, de José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón y Gilberto Pinto, respectivamente. Tres obras donde el individuo se enfrenta al problema ético de la existencia y donde se descubre la realidad social profunda del país, a través de seres marginales; sin dejar de lado la reflexión sobre el ser en este sistema capitalista. Aún dentro de su denuncia de la 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.

En cuanto a la dirección notamos que dentro de la línea de teatro "comprometido" tenemos La Prisión de Brown por Armando Gota, que según Rubén Monasterios es la obra de autor extranjero más importante estrenada en Venezuela en lo que iba del año y también una de las poquísimas que en su puesta en escena utiliza planteamientos brechtianos.

Las obras: Venezuela está Feliz y Venezuela Tuya fueron las obras dirigidas por Carlos Giménez con una intención formal de protesta, y subversión visceral, con lo cual refleja, no un enfoque objetivo dirigido a la situación social del país sino que suministra el análisis de una manera de ser y pensar generalizada, simultáneamente son denuncia y protesta, y 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 " (21)

Un enemigo del Pueblo de Ibsen y Miller por Ugo Ulive, parece estar introducido en el catálogo de "teatro de verdad verdad", es decir, montada en función de que sea el texto y sus relaciones intrínsecas las que expresen la crítica a determinado aspecto del sistema. En ese sentido es una obra que revela los mecanismos del establecimiento, pero en cuanto a la formalidad del espectáculo no existen mecanismos subversivos en relación al teatro convencional.

Y la obra Teatro de Operaciones del Grupo Metamorfosis quien

" representó de una manera muy digna, el teatro comprometido; es la evidencia de la posible interrelación arte dramático-circunstancias sociales y políticas de un pueblo en un momento histórico, además el único grupo venezolano con esta orientación " (22)

Este grupo no trabaja con un texto dramático escrito sino que a partir de la recopilación de una serie de ideas, elaboraba una realidad simbólica presentada en un lenguaje de hallazgos formales que viene 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 " (23)

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 que este enfrentamiento implica para el ser humano.

En 1971 existe una actividad de tipo popular dirigida por Suarez Radillo que producía beneficios a las zonas donde se experimentaba, es decir, zonas marginales donde se sembraba la motivación hacia el teatro, y para que luego ellos mismos produjeran el teatro de su interés (¡Quizás un teatro de ideología proletaria!). Esta actividad, Teatro en los Barrios era subvencionada por el Estado, y aunque las obras no eran las comedias evasivas que en otros años les habían presentado, tampoco eran obras con una motivación de crear conciencia social y política, pero al menos involucraban al pueblo con los medios de expresión teatral, ya que los espectáculos eran dirigidos por un artista, especie de maestro, mientras que los actores y los técnicos eran los mismos habitantes de la barriada. Los textos representados eran clásicos: Moliere, O'Neill Dragún, etc.

En general, el teatro comercial evasivo tiene una escalada mayor que cualquier otro tipo de teatro, con lo cual no se dispone de fuerzas que equilibren la balanza hacia un teatro "más artístico".

Enero de 1972 a Diciembre de 1972

Este fue un año en el cual la temática tácita dentro de las obras con un compromiso social tenía mucho que ver con la ética del individuo frente a los problemas sociales, la ética de los partidos políticos dentro de los problemas sociales, etc.; en ese punto se desarrolla la tendencia de denuncia social, ya que los artistas representan los problemas del latinoamericano como una deformación del colonialismo cultural y el oficialismo enquistado en la situación pequeño-burguesa de creer que la alienación y el imperialismo pueden ser abolidos con una posición idealista y desinteresada materialmente. Lo que no quiere decir que se objeta la revolución como tal, sino la posición de una izquierda que conserva una fe ciega en una revolución, aunque nadie sabe los medios por los cuales va a ocurrir, cómo, ni cuándo. (Como diría Humberto Orsini:

" Porque después de todo el que más el que menos quiere hacer una revolución " (24))

Santana es el dramaturgo más representado en este año dentro de los autores nacionales. Su obra Los Criminales es dirigida por Herman Lejter en el T.U., que según cierto delineamiento organizativo de las creaciones del dramaturgo pertenece al teatro de la violencia (25), por su franco, directo y brutal planteamiento, y por la introducción del erotismo

violento junto a rituales satánicos de definición patológica.

La Farra, que es el tratamiento de tres crímenes, de tres sucesos; y La Tarántula, cuyo texto gana el premio Internacional León Felipe (París), donde la temática es una sociedad ausente de ética; dentro de una ficción política, las contradicciones de esta sociedad son llevadas al máximo.

El Grupo de Teatro El Triángulo donde laboraban Luis Márquez Páez y Gilberto Pinto entre otros, produjo tres obras de carácter de protesta social: El Hombre de la Rata y Pacífico 45 dirigidas por su autor Gilberto Pinto y Las Monjas de Manet dirigida por Gilberto Pinto y Márquez Páez. Esta última se introducía dentro de un contexto absurdista para representar el conjunto de relaciones de personajes ante una coyuntura social, (El Hombre enfrentado a su medio). Las monjas son actuadas por actores masculinos lo que produce en el espectador

" un tono distorsionado, de cruel humor; de permanente sarcasmo, que emana de la escena " (26)

Contrastando con las grandes producciones, como fueron Ricardo III de Shakespeare y José Ignacio Cabrujas, Coriolano de Shakespeare y Brecht dirigida por Herman Lejter, Jesucristo Astronauta de Medina y dirigida por Carlos Giménez, donde se mantenía una mayor preocupación por la "formalidad artística", tenemos una obra de Julio Bermúdez, Servicio Inoperante, cuyo objetivo explícito era apoyar la candidatura de José Vicente

Rangel, con lo cual se rodeaba de localismos políticos y de personajes que simbolizaban a la ciudadanía venezolana, para producir además de una crítica al gobierno de turno, producir una burla que expresara las contradicciones de la democracia y con ello plantear una solución partidista y de izquierda: la candidatura del M.A.S.

Dos obras más, con un compromiso político y de autores extranjeros fueron: Cementerio de Automóviles de Arrabal dirigida por Armando Gota y Juan Palmieri de Antonio Larraeta dirigida por Herman Lejter en el Teatro Universitario y en la cual se colocaba al espectador frente a hechos simples y de clara comprensión política, para que el mismo tomara una posición conceptual o ética al respecto.

El teatro de "seriedad intelectual" mantiene dentro de sus preceptos "el deber ser" de acuerdo a una teoría de lucha de clases si es un teatro con tendencias políticas, o a una teoría de la condición humana nacida del existencialismo sartreano en el otro teatro "no político"

Este es el año del Primer Festival Internacional de Teatro, cuyas influencias en el Teatro Venezolano van a ser de relevancia, pues los grupos que se presentan traen, en general, como proposición la ruptura de las formas tradicionales de relación entre actor, director, dramaturgo y público en pro de otras como puede ser la Creación Colectiva; por ejemplo: Contratando por el Grupo Libre Teatro Libre de Córdoba,

Torquemada de Augusto Boal por el Grupo Cleta del Teatro Universitario de México.

De lo que se avergüenzan las víboras del Grupo Tiempovillo del Paraguay.

Castañuela Setenta del Grupo Tábano de España.

y con ello el despertar a la preocupación de lo que en realidad significan las propuestas de teatro político, gracias a las ponencias y a las relaciones que se entablaron con creadores latinoamericanos, tales como Augusto Boal, Orlando Rodríguez, Enrique Buenaventura, Salvador Tavorá, etc.. Se plantean las preocupaciones acerca de cuál puede ser la actitud del director frente a la estructura dramática de manera que su producción se inserte activamente en la realidad sociocultural de la cual parte y al cual se enfrenta, o en qué consiste el acto creador, o a la libertad del actor dentro de la instancia teatral y social.

Este Festival junto a la Confrontación de Teatros Universitarios y de Institutos de Educación Superior suministró una especie de patrón o modelo para un comportamiento posible, para un análisis de la manera de expresar contenidos ya generalizados. En la Confrontación de Teatros Universitarios se mostraron experimentos, como Alma Mater del Teatro de Operaciones de Ingeniería de la U.C.V., los cuales además estaban insertados en una ideología de izquierda, y obras de teatro

como Torquemada de Boal por Herman Lejter, La Farra de Santana por el Grupo Bahareque, etc., que profundizaban en el compromiso del creador latinoamericano en las luchas de clases.

El estado de optimismo, o al menos de fructífera actividad, que genera un festival de teatro, seguido de una confrontación teatral con este tipo de proposiciones se vió golpeado por la caída del gobierno del desaparecido presidente Salvador Allende en Chile, con lo cual muchos creadores comprendieron que el idealismo revolucionario estaba lejos de poder enfrentar un imperialismo concreto.

Una actividad que motivó la creación dramática de ese año fue la creación del Concurso de obras de teatro en un acto del Nuevo Grupo y en el cual fueron premiadas y montadas: Resistencia de Edilio Peña y ¿Quién aguanta el carácter de Elizabeth Taylor? de Gilberto Agüero. En Resistencia el autor ejemplifica en la situación de personajes la implicación sociológica del fracaso. Significa una posible teoría del fracaso que tiene que ver con la figuración histórica latinoamericana.

Este año también tuvo una gran motivación para el teatro comercial, que ya a estas alturas está totalmente definido en cuanto a sus intereses de divertir al público a condición de beneficios económicos para el productor y creadores. Los teatros Chacaíto, Las Palmas, Teatro de Bolsillo (con los trabajos de Walter Arreondo), etc., contaban con un público

de asistencia masiva y regular.

En cuanto al Ateneo de Caracas, cuya obra del año anterior, Don Mendo había producido beneficios económicos, este año lanza otra obra llamada a obtener también, un éxito de público: Venezuela Herótica de Pedro León Zapata.

El teatro de este año tuvo una mayor demanda por parte del público y éste mismo tuvo espectáculos para escoger.

El teatro venezolano se manifiesta como una realidad dependiente de la sociedad de consumo, en consecuencia es mistificado e influenciado por los medios de comunicación de masas donde importa más el éxito inmediato (aunque sea de relativo alcance) que el trabajo de investigación y de estudio, por lo cual es un teatro que, en general, busca un efecto emotivo para desde ahí guiar al espectador por la senda que marca el creador.

Enero de 1974 a Diciembre de 1974

En este año no hubo una producción de material dramático de tipo nacional, a excepción de la versión de José Ignacio Cabrujas del Testamento del Perro, la versión de El Pelicano por Alvaro de Rossón y la publicación de 8 piezas cortas de Rodolfo Santana por la Universidad de Carabobo, Valencia.

La producción teatral venezolana, en general, estuvo dirigida en función del II Festival Internacional de Teatro y de la I Temporada de Teatro Nacional.

En el primero, la representación venezolana estuvo integrada por diecisiete agrupaciones teatrales, de las cuales doce pertenecían a la Ciudad de Caracas y las demás eran representantes de los teatros universitarios del interior del país. Diez de las obras eran de autores nacionales, siendo César Rengifo el autor de preferencia. Obras: Las Torres y el Viento, Volcanes sobre Mapocho y Antígona 74. Se presenta una sola obra de teatro de Creación Colectiva: Búfalo Bill en Credulilandia, un solo trabajo de tipo experimental: Así es la cosa de Brito García y dirigida por Eduardo Gil, dos obras escritas y dirigidas por Levy Roussell: Atlántida y Caracas Urgente!, dos versiones de una misma obra: El Testamento del Perro de Sausune, una dirigida por Armando Gota y otra por Alvaro de Rossón. El Ateneo se presenta con tres obras de tea-

tro : Fiebre y Las Lanzas Coloradas dirigidas por Carlos Giménez y Basket War por Gerard Hullier. El Grupo de Teatro Péndulo dirigido por Rars presenta To be or not to be, unas obras que dentro del "efectismo formal" presentaban una crítica al funcionamiento político del país. Se re-monta El Gran Circo del Sur de Santana por el Grupo de Teatro Universitario LUZ; y el Nuevo Grupo presenta Resistencia de Edilio Peña.

Como se observa en la enumeración de obras presentadas en este Festival, la preocupación del teatro venezolano por la idea del teatro como factor radical de transformación política-social es casi nula en comparación con el deseo de liberar de dogmas "la forma teatral".

En Noviembre de este año, se presenta la Primera Temporada de Teatro Nacional de Venezuela, se presentan: El Ate-
neo, El Nuevo Grupo, El Triángulo, Teatro de Cámara de Venezuela, Teatro Universitario de Caracas, Teatro Chacaíto y Alvaro de Rossón.

Es decir, siete agrupaciones que representan siete vertientes del teatro venezolano: El teatro del Arte, con su ramificación hacia la hegemonía del director, o hacia el dramaturgo; el teatro con un compromiso político-marxista, profesional y universitario; el teatro que se dirige galopante a conseguir provecho económico, y las iniciativas individuales.

Esta temporada de teatro deja traducir una cierta uniformidad en la realización de los espectáculos, en la escogencia de los textos, en los criterios estéticos predominantes. Es decir, no se puede hablar de una diferenciación tajante entre el "teatro comprometido" de El Triángulo, y el teatro realizado por el Teatro de Cámara con la obra El Pez que fuma de 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.

A nivel de asociaciones, desaparece el INCIBA, que desde hacía varios años arrastraba problemas estructurales, y se aprueba a nivel gubernamental la creación del CONAC. También se crea la Asociación de Teatros de Caracas, cuya presidente es María Cristina Newman y el secretario es Isaac Chocrón.

Aunque no existe un objetivo definido para el teatro y aunque el carácter político y transgresor del mismo ya no se encuentra dentro del teatro venezolano de este año, se presiente un compromiso que asumen los artistas -de manera tácita- por elevar la calidad de la realización, sea a nivel dramático o a nivel del espectáculo. La politización en el teatro tiende a desaparecer.

Enero de 1975 a Diciembre de 1975

Sin duda alguna el segundo quinquenio de la década de los setenta, que comienza en este año, podría ser catalogado como el período de los encuentros: el período teatral de los Festivales, simposiums, conferencias y congresos. Estos serían tan sólo los hechos resaltantes del quinquenio como características generales:

" 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 respuesta ante la proliferación de salas de teatro digestivo " (27)

Así se expresa el periodista Nabor Sambrano en el acostumbrado resumen anual que año tras año se hace en busca de un balance aleccionador. Y sorprende su comentario en tanto su semejanza con el de años anteriores en similares resúmenes. Pareciera que no hubiese habido cambio alguno y mucho menos sustancial en el quehacer teatral venezolano y se pudiera entonces repetir el mismo comentario todos los años.

En todo el artículo Nabor Sambrano resalta sólo dos aspectos como fenómenos deficientes del teatro en Venezuela. Y son ciertos pero no son los únicos y ni siquiera los mas importantes si se analiza el año entero. Por una parte, lo

que señala como dispersión y falta de unidad entre sus miembros, va más allá convirtiéndose en la ausencia deprimente y falta de constancia en una labor artística. El trabajador teatral vive aislado y comprometido nada más en existir sin ninguna posibilidad de ganar dinero a través de su oficio como teatrero.

La producción es escasísima. Las obras estrenadas en este año son un total de nueve. De ellas sólo tres podrían tener significación en el contexto del teatro político, extendiendo el concepto, en el caso de estas obras, a la superficialidad de la simple denuncia y disconformidad con un sistema de gobierno en sus signos más externos y ramplones. José Gabriel Núñez, Larry Herrera y Eduardo Mancera son los expositores cabales de esta tendencia. El primero de los cuales con: Tú lo quieres es que me coma el Tigre, bajo la dirección de Antonio Constante en el Ateneo de Caracas.

" 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" (28) "

El segundo, con la obra J.C. Martir bajo la dirección de Julio Riera en el Nuevo Grupo, es apenas remachada con el calificativo de "política" en las pocas líneas del anuncio de su representación, en una corta reseña sin firma alguna. Y fi-

nalmente Eduardó Mancera con la obra Que Fastidio dirigida por él mismo, ahonda en el debate público que se hizo a raíz de la reversión petrolera: En uno de sus tópicos, el de la revolución aparecen:

" grandes banderas rojas, rojas boínas y sobrias chaquetas de kaki que nos transmitieron efectivamente un cierto clima de revolución " (29)

Esta pieza es quizás la de mas claro contenido político, pero también la mas débil como creación debido a la ingenuidad con que aborda una problemática social y económica: Nos hace ver lo ideal de un cambio revolucionario, sin estimar su verdadera posibilidad y necesidad real. Es tan sólo un anhelo juvenil.

De los otros cinco autores, tres de ellos estrenan comedias musicales, Levy Roussell: La Atlántida , Miguel Otero Silva versiona Romeo y Julieta de Shakespeare y Guillermo Dávila debuta con Pascal. Estas tres obras son más divertimientos burgueses, que búsquedas dramáticas, en vista de sus contenidos fundamentales, destinados a la risa fácil y cómoda postura. Elisa Lerner y Edilio Peña dejan constancias de sus búsquedas y sinceras preocupaciones intelectuales, más como escritores que como dramaturgos exclusivamente, pues su escritura se dirige también a otros campos como el ensayo y la narrativa respectivamente. Elisa Lerner gana el premio de dramática Juana Sujo para obras no estrenadas, que anualmente o-

torga el Nuevo Grupo, con la obra Vida con Mamá, y que fue estrenada bajo la dirección de Antonio Constante. Edilio Peña con la obra El Círculo dirigida por Alvaro de Rossón, en la Sala Juana Sujo. (No corre según la crítica, la misma buena suerte de su obra anterior: Resistencia)

El panorama teatral nacional del año 75 se nutre en un porcentaje bastante alto de reestrenos, así pués Santana, Núñez, Chocrón, Rengifo y Trujillo ven, de nuevo, montajes de obras suyas. Y en su abrumadora mayoría, grupos y obras extranjeros son las que más o menos consolidan una actividad teatral permanente.

De este año hay dos hechos mas que resaltan, uno 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 del teatro de barrio, que de otra manera no podría expresarse. El otro hecho es la celebración del Segundo Festival de Teatro Joven, auspiciado por la Dirección de Prevención del Delito del Ministerio de Justicia. Estos dos hechos no han sido medidos en su verdadera e importante significación teatral.

Enero de 1976 a Diciembre de 1976

En el año de 1976 hay cuatro hechos de la actividad teatral que la prensa resalta, cuatro festivales: El primero por su importancia y relevancia 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 Oriental, celebrado entre el 1 y el 15 de Agosto. El tercero es el Segundo Festival de Teatro Popular, en el mes de Agosto y el último es el Octavo Festival de Teatro Juvenil auspiciado por el C.V.N. (Consejo Venezolano del Niño).

Como se puede notar, estos cuatro festivales plenaron la cartelera teatral durante los primeros ocho meses del año. Y contrario a lo que se pudiera pensar, un balance anual nos dejaría un saldo mucho más favorable por los tres festivales nacionales que por el maremagnun del Festival Internacional. Ello es así, debido a que el Festival Internacional es tan solo una muestra de antología mundial, más que una confrontación, ni siquiera continental. Este Festival absorbe y opaca a las obras nacionales no envueltas en el saco del Festival Internacional.

Los festivales nacionales en cambio, además de ser una muestra de lo que los distintos creadores y grupos del país hacen, es, sobre todo, un punto de encuentro, de confrontación y situación real del teatro en Venezuela. Estos encuentros per

mitieron evaluar el desenvolvimiento teatral nacional y sus distintos criterios artísticos. En ellos era patente el proceso educativo, actoral, directriz y todas aquellas otras actividades teatrales en un momento determinado del país. Con un éxito y una receptividad que sorprendería a los más escépticos, permitiendo un verdadero balance de nuestro teatro y pudiendo constatar aciertos, logros y errores, además de poseer un carácter de promoción de talentos desconocidos.

Solo 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 ellas resalta ésta última y de ahí su escogencia para ser analizada e integrada en ésta tesis. Las dos obras restantes comparten la característica de plantear un mismo tema como lo es el de la amenaza del fascismo en América Latina y de poseer una común estructura de "collage dramático" entre creaciones propias y ajenas. Y ésta última será para nosotros la característica definitoria y particular de este año: el hecho de presentarse en estrenos y reestrenos la mayor cantidad -en el quinquenio- de piezas basadas en un teatro colectivo, común, más que en una "creación colectiva", predominando la estructura y formalidad de los espectáculos divididos en planos separados, sin personajes fijos -ni tradicionales- alrededor de los cuales gira una intriga y se desarrolla una acción. En estas obras -ocho en total- se

ubica en distintas posiciones, el trabajo de integrar textos con intenciones muy definidas, algunas de ellas: didácticas, políticas, o simplemente espectáculos que reúnen ambas intenciones pero que no se denomina solo en estas intenciones.

De Sófocles a Chalbaud collage de textos hechos por el grupo Tablas 70 bajo la dirección de José Simón Escalona, Adiós pues Caracas collage de textos hechos y dirigidos por Daniel Farías para una actriz, y el Taller de Creación Colectiva dictado por el Duo Theatre de New York, son espectáculos con la finalidad pedagógica de mostrar historia del drama, memoranzas y maneras de hacer y practicar teatro.

Malabí, Maticú, La Mambi creación colectiva del teatro negro de Barlovento, El Señor y los Pobres creación colectiva del grupo Allosf, bajo la dirección de Juan Carlos del Petre y Absurdo, espectáculo integrado por tres obras de este género, bajo la dirección de Pedro Marthan para el Centro de Teatro de la Universidad Simón Bolívar, son tres obras de textos integrados, que persiguen cierta protesta de inconformidad ante la sociedad. De las ocho, las otras dos restantes son reestrenos: una es Búfalo Bill en Credulilandia y la otra es La Juambimbada "collage" de textos de Andrés Eloy Blanco, hecho por Carlos Giménez para el grupo Rajatabla del Ateneo de Caracas. Esta última obra, según la crítica, poseía cierta atmósfera brechtiana en su presentación exterior.

" Las formas de teatro de creación colectiva son las causantes del predominio del teatro de actuación sobre el de literatura; porque una 'praxis' de grupo lleva a una elaboración del espectáculo, con ligeras anotaciones sobre el modo de hacer, que nada tienen que ver con el criterio tradicional del teatro bien construido " (30)

Así se expresa, en un artículo, Helena Sassone precisamente a propósito de la proliferación de este tipo de teatro.

El otro tipo de teatro, el de autor único, aunque escaso, se verá coronado por la crítica como de acontecimientos teatrales significativos en la historia del teatro en Venezuela. Obras como Acto Cultural de José Ignacio Cabrujas, estrenada bajo su dirección en la sala Juana Sujo y El Juego de Mariela Romero, estrenada en la sala Rajatabla bajo la dirección de Armando Gota, son consideradas estelares en la cartelera caraqueña, mereciendo, ambas, premios nacionales. Amplio reconocimiento también obtiene El Tirano Aguirre o la Conquista de la Libertad de Luis Brito García. También Levy Roussell estrena una obra suya: Querido Yo, sin mayor relevancia dentro del teatro de protesta social que nos interesa analizar.

Reestrenos como Tiránicus de Santana, Chúo Gil de Uslar Pietri y los estrenos del teatro universitario de la U.C.V. de Soldados de Carlos José Reyes, bajo la dirección de Luis

Márquez Páez. (Esta obra trata de una huelga bananera acaecida en Colombia, célebre por una masacre), y Un Hombre es un Hombre de Brecht-Cabrujas completan junto con variados grupos y artistas extranjeros el año teatral.

Enero de 1977 a Diciembre de 1977

En este año hay un hecho que por sobre los demás debemos resaltar, debido a la trascendencia que luego tendría en beneficio del teatro y los hombres que lo hacen: el 12 de Febrero de 1977 se crea la AVEPROTE (Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro), bajo la presidencia de Isaac Chocrón, organización sin fines de lucro destinada a cohesionar, unir, promover y proteger al trabajador teatral en cualquiera de sus actividades profesionales. Por fin se creaba la tan deseada organización cuyos frutos, hoy, al año de 1983, son estimables.

Desde nuestro punto de vista no vemos nada significativo en la producción de obras con un compromiso político de protesta social. Quizás, tan sólo, la creación de un artista del interior: Ramón Lameda -quien fue, consciente o inconscientemente marginado y apartado-con las obras: Se solicita una mano para el General, creación colectiva en la que interviene como director y Alí Babá y las Cuarenta Gallinas, de la que es autor único. Son piezas de acentuado contenido político. Ambas obras fueron estrenadas por el grupo La Misere de Maracay en el mes de Mayo, la primera, y en Octubre, la segunda.

Se producen cinco muestras de teatro, cuatro nacionales y una internacional. Por su importancia y éxito comenzamos por nombrar al Festival de Teatro Popular celebrado entre el

el 15 de Agosto y el 7 de Septiembre, en su tercera versión; el Segundo Festival de Teatro Oriental, del 7 al 15 de Agosto, La Segunda Temporada de Teatro Penitenciario celebrado en Valencia y la creación del Festival de Teatro de la Región Central, del 21 al 27 de Febrero. En Caracas es celebrado con verdadero interés y sorpresa, el Festival Internacional de la Actriz.

Sólo dos dramaturgos ven estrenadas sus obras ese año: Román Chalbaud, que por un tiempo había permanecido alejado de la actividad reaparece con Ratón de Ferretería, obra, según la crítica, de contenido autobiográfico fundamentalmente y Rodolfo Santana estrena Los Ancianos, en la Sala de Concierto de la U.C.V. Obra en la que intenta plasmar las frustraciones y derrotas de una sociedad, a través de las intimidades de unos ancianos. Ambos autores dirigen ellos mismos sus obras

Elizabeth Schön con La Aldea y Lucila Palacios con Niebla, son autoras que siendo poeta la primera y narradora la segunda, ejercen la función de dramaturgos de forma extemporánea con estas dos piezas. Son escritoras que en un momento dado acceden al teatro. La Aldea fue estrenada bajo la dirección de Lúgía Tapias con el Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas en la Sala Rajatabla, en el mes de Mayo. Niebla se presentó en Diciembre en el Teatro Nacional bajo la dirección de Orlando Cárdenas.

La actividad teatral del año la completan versiones de autores extranjeros como por ejemplo: Señor Presidente, novela de Miguel Angel Asturias, montada por el grupo Rajatabla bajo la dirección de Carlos Gimenez. Reestrenos nacionales y tres "creaciones colectivas", dos a nivel universitario y una independiente: ¿Y Tú? de la Universidad Metropolitana, Que hacemos con la Vieja de la U.S.B. y Sueños y Recuerdos del taller Experimental de Teatro: A Dios dedico este Arroz.

El año concluye con mas esperanzas y promesas que verdaderos logros. Un año sin mayor trascendencia en comparación con el año anterior.

Enero de 1978 a Marzo de 1979

" Al llegar el tiempo del 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 lo que ha sido la experiencia total del país en los últimos años " (31)

Tal es la acertada opinión del crítico teatral Rubén Monasterios en una reflexión sobre toda la actividad teatral de 1978. En particular dentro del teatro con intenciones políticas, el crítico Leonardo Azparren Gimenez 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' ". (32)

En ningún otro año como este, se puede apreciar tal cantidad de reflexiones, balances y resúmenes anuales, debido fundamentalmente a la variedad, cantidad y calidad de que el

teatro fue protagonista en una bien cargada cartelera. Los críticos, al finalizar el año ostentan, muchas veces, posiciones encontradas en respectivos balances; sin embargo son fieles reflejos de lo que en el teatro sucedió.

En nuestros cómputos, registramos catorce estrenos nacionales en 15 meses, casi se podría decir, que en término promedio hubo un estreno por mes. Además de cuatro festivales significativos en sus marcos de desarrollo concreto. Estos números son un indicativo de por qué a la hora del balance nos encontramos con la dificultad de agrupar todo ese oleaje de marea alta que fueron estos 15 meses.

Comenzamos por resaltar lo que de hecho fue un volcán envolvente y prometedor durante todo el año: la celebración en Caracas de la Cuarta Sesión Mundial de Teatro de las Naciones, durante el mes de Julio, y que fue mucho más allá de su espacio temporal, convirtiéndose en el lugar donde se discutió todo aquello cuanto debía discutirse, además de mostrar los trabajos más resaltantes que en el mundo había para ése momento.

La "Creación Colectiva", "Brecht en América Latina", "El espacio escénico", "La Dirección", "Escenografía" y todas las demás ramas del teatro fueron delucidadas en esta IV Sesión.

Sin embargo, para Leonardo Azparren:

" el teatro de las naciones, el incidente mas gran-

dilocuente de los últimos años, parece que sólo ha servido para alguna discusión transitoria y parece que no se sabrá si sirvió para algo más que esas discusiones " (34)

A este punto, de 1983, aún no sabemos si sirvió de algo o si debió servir de algo. Por las características mismas de esta muestra, obviamente, no se puede ver sino desde el punto que verdaderamente representó, es decir, ser ante todo un museo de las mejores piezas expuestas con toda la ganancia, riqueza o nulidad que hubiese podido aportarnos, y por ello no forma parte de la verdadera cara del teatro venezolano.

Otros tres festivales: el de la Región Central, en Febrero, el de Teatro Popular, en Caracas del 4 al 15 de Septiembre y la Primera Muestra Nacional de la Asamblea Venezolana de Teatros Independientes, fue en realidad la actividad que permitió un evalúo concientizador del movimiento teatral venezolano, facilitándonos la comprensión en conjunto de su calidad.

Dentro de estos 15 meses se estrenaron dos obras de teatro, analizadas en esta tesis -desde el marco de referencia del teatro político a partir de Piscator, Meyerhold, Brecht, Augusto Boal y la Creación Colectiva Latinoamericana. Estas obras 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: De introspección psico

analítica y De protesta generalizada. Sin embargo nos dice como virtud recién adquirida por la dramaturgia nacional que:

" todas sin excepción -las obras-, sugieren muy claramente que el conflicto interpersonal es el resultado de las presiones del contexto histórico, hay pues, una diáfana y valiosa intención crítica a circunstancias sociales, políticas y culturales... "

(35)

Son varios los espectáculos notables vistos en estos 15 meses y

" en consecuencia '-dice Azparren-' se podría hacer (y alguno lo hará) un listado amplio y variado de todo lo que se pudo ver en este año que será histórico "

(36)

y alguien lo hizo: Guillermo Korn y Miguel Gracia en un libro con fotos que cumplen el vaticinio, y reseñan ampliamente el teatro en Caracas de Febrero de 1978 a Abril de 1979 (37)

Por la estimable existencia de ésta recopilación, más que continuar una innecesaria enumeración quisiéramos concluir, no con la otra incontable enumeración de fallas y aciertos del teatro venezolano, -todos conocidos ya en su totalidad-, sino concluir, repetimos, con la reflexión esperanzadora y justa de Rubén Monasterios sobre la actividad teatral del año:

" 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 situaciones críticas generalizantes, y por lo tanto, ambíguas. En ningún caso debemos perder de vista que en el contexto de un sistema sociopolítico relativamente permisivo, como el vivido en éste 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 transgresor a la generalidad de las conductas contestatarias que se originan en su seno; de 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 más total sentido del término- tiene que estar, permanentemente, reinventando su lenguaje, forzando La barra. " (38)

VI

ANALISIS DE LAS OBRAS

(bajo la optica del teatro político)

" ... que llegó un instante que quiso reposar, quiso ver que pasaba, quiso dejar un momento el fusil, no por cobardía sino sencillamente porque se sintió en un callejón histórico. "

José Ignacio Cabrujas*

* Tomado del libro América Latina: Teatro y Revolución de José Monleón. Capítulo: "Venezuela. Con José Ignacio Cabrujas" pp. 210-217.

IVI1


LA FARRA

Rodolfo Santana

Esta obra fué escogida para representar al teatro venezolano en el Festival de Nancy y su publicación se realizó junto con otras siete obras en 1974 en un libro llamado 8 Piezas Cortas de Teatro (Editado por la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo). Fué estrenada por el grupo de teatro El Triángulo, y también fué representada por el grupo Bahareque en la Primera Confrontación de Teatros Universitarios y de Educación Superior, dentro de la primera mitad de la década de los setenta.

La crítica y algunos creadores dramáticos (1) han elogiado esta obra, por parecerles que muestra la maduración del dramaturgo tanto ideológicamente como formalmente. Para nuestro estudio, nos parece una obra que contiene, resume y desarrolla la nueva manera de hacer teatro con una intención política, de compromiso social y revolucionario, que se iba infiltrando en los años setenta.

Recordemos que son años de autocrítica y autoanálisis generalizado hacia todas las capas y actividades de la sociedad venezolana; es la época del replanteo ideológico. La época en que se observa en los creadores y en los políticos, una



tendencia a asumir la realidad "real" del funcionamiento estructural y local del país, y donde al mismo tiempo subsiste, y a modo de transición, la concepción de una ética revolucionaria e idealista que permitía criticar y presentar "la maldad" y los valores de la sociedad capitalista a través de conceptos unívocos y apasionados, que muchas veces respondían más a una realidad tan inventada y conceptualizada en un "debe ser" que en lo que en realidad era.

La farra contiene ambas visiones de la realidad, la que trata de atrapar la estructura y el funcionamiento del poder en el país y en los países latinoamericanos, y la visión de un concepto que engloba y que es el verdadero generador de acciones reales y dramáticas.

Adentrándonos en la obra, observamos que su intención es la de cuestionar -una de las características del teatro político-, realizar un cuestionamiento a una situación injusta, para que el espectador tome conciencia de esa injusticia social. Y para lograrlo utiliza las situaciones extremas unidas al esquematismo ideológico en la construcción de la acción.

La acción está determinada por la idea del dramaturgo de querer demostrar la injusticia de los tres poderes que se sustentan en nuestra Democracia Representativa (El Clero, La Milicia, El Gobierno). Si despojáramos de ornato a la obra tendríamos que el argumento se sintetiza de la siguiente manera:

El Clero
 La Milicia
 El Gobierno

irrespetan a la ley que
 ellos mismos pregonan

pero no son
 castigados

Y lo que se quiere demostrar

EL PODER → (infringe) → LA LEY → (no hay castigo) → INJUSTICIA SOCIAL
 ← (mantiene y genera) ←

La tesis del dramaturgo se centra en el poder y en la injusticia social, que son consecuencias y al mismo tiempo efectos y motores generatrices el uno del otro, y viceversa.

El esquema, si se quiere, es bastante elemental, reducido directamente a lo que se quiere demostrar, sin concesiones de otro tipo, pero la obra se enriquece en la forma en que el dramaturgo utiliza los elementos, técnicas y maniobras teatrales; en la manera en que transforma este esquema conceptual en una pieza dramática.

Describamos suscintamente los acontecimientos:

Un grupo de tres actores asumen frente al público la personalidad de un cura, un militar y un senador, los cuales se han reunido "en su noche de farra", ya común para ellos:

"Bongo.- Es de noche. Una nueva noche. Como solemos hacer con frecuencia mis compañeros y yo entramos en farra." (Pag. 151)

Cada uno asesinará a las mujeres que están compartiendo sus vidas: El cura asesinará a su hermana, mientras el militar y el senador asesinarán a sus esposas. Cada asesinato es descubierto o al menos intuído por la institución encargada de la justicia y por la opinión pública:

" Mongo.- ¿Insistes en las acusaciones contra mi querido discípulo?

Pongo.- Toda la parroquia lo jura junto conmigo "

(Pag 139)

O más adelante cuando:

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

En el primer caso, el del cura Bongo, se oculta el asesinato, queda impune porque la Iglesia como institución (Un actor hace de Monsobispo) se interpone. En el segundo y en el tercero, la milicia y el gobierno interfirieron de manera que se acepte que otros son los culpables, y esos otros que no aparecen en escena son los infiltrados, los guerrilleros, los enemigos de los tres poderes representados, o al menos de la moral impuesta por estos tres poderes 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 como el esquema inicial se

nutre con la introducción de los guerrilleros como tema; en el desarrollo de la obra se les presenta de dos maneras:

.- como débiles hordas que son exterminadas sin contemplaciones y de forma agresiva:

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

" Bongo.- ¡Que osadía!

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

(Pag. 143)

.- Y esos mismos insurgentes que aparecen como fantasmas o inventos para cargar con culpas producidas por las mismas instituciones que los persiguen:

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

Son los años de la pacificación, donde la carrera de los insurgentes llegaba a su fin. Es una etapa de transición donde el movimiento guerrillero se va "deshaciendo" tanto por la debilidad ante la milicia, como por el cambio de circuns-

tancias históricas que les señalaban nuevos rumbos dentro de la legalidad política, quedando en el lugar de las guerrillas una especie de mito o leyenda etérea y distante, que los gobernantes (Así pretende señalar Rodolfo Santana en la obra) aprovechaban para, entre otras, justificar sus propios errores y echar la carga de culpabilidad en ellos.

Santana aprovecha esta coyuntura histórica como un detalle que refuerza la violencia que desencadena el mantener un poder que produce y provoca injusticias por doquier. Utiliza a las guerrillas como un punto de conexión con la historia, porque el lector localiza el período al cual se remiten los hechos, y como punto de información de como la sociedad descarga culpas y castigos sobre los que no poseen el poder, la relación de injusticia entre los que poseen y los desposeídos. Relación discriminatoria que también observamos en los asesinatos.

El dramaturgo ha colocado en posición de víctimas a las mujeres. Ha, conscientemente, discriminado dentro de las clases dominantes la dependencia que el sexo femenino tiene dentro de sus relaciones sociales. Son los hombres los que dominan, las mujeres obedecen, hasta el extremo (dentro de la obra) de no oponer franca resistencia a sus asesinatos. Pero además de esta posición de víctimas pasivas que el dramaturgo le ha dado a las mujeres, están otras características que desencadenan y ejemplifican el carácter aberrante de las poseedores del poder.

Las mujeres de esta obra representan la tesis ética que entra en contradicción con la 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 en cuenta la abstinencia sexual como una tortura sino como un reglamento más a cumplir dentro de su religión. Cosa contraria le sucede al cura Bongo:

" Mi alma naufraga. Debo practicar el celibato y la abstinencia " (Pag. 155)

que al sentirse en presencia de su hermana refleja todos sus pensamientos obscenos en ella, la vé con todos los pecados que él se reprime, y con todos los pecados que está llamado a contrariar pero que los contiene él mismo. Por ello y partiendo de un estado de contradicción negativa o inconsciente envidia, el personaje asesina lo que cree corrupto y que en realidad es puro, asesina aquello que le recuerda sus fallas, y lo hace de una forma inconsciente, psicopatológicamente, porque las leyes de la institución que representa, el cumplimiento de las mismas, ha producido consecuencias psíquicas, que en respuesta a tanta represión llevan al personaje a realizar un pecado capital.

En la segunda historia, la del militar, éste ha ido transformando a su mujer en otro militar. Ella es para él,

su soldado raso que además de cumplir todas sus funciones laborales, le teme y le adula. Dentro de la obra no se aclara exactamente por qué el militar asesina a su esposa, pero a partir de las características del militar se puede inferir que asesina porque su educación castrense le tiene acostumbrado a matar sin distinción ni razones, cual animal depredador. Así:

" 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. " (Pp. 144-145)

En la última historia, la mujer del senador es una mujer de una vida social acorde con su posición de esposa de un gobernante, de un senador; una vida un tanto insulsa y frívola. El asesinato de esta mujer tiene una justificación política. Es un asesinato planificado y provocado por el senador como un medio de justificar la exterminación de insurgentes de una forma brutal y agresiva, bajo la bandera de la venganza y la 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 " (pag. 149)

La forma en que están contruídos los personajes, es representativa, los personajes tienen como características individuales las características de las instituciones que representan. En realidad los personajes son entes que significan un poder, están sintetizados a la manera de no introducir ningún 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:

" Bongo.- Cuando cometes un asesinato puedes contar con mi ayuda " (Pag. 137)

y que por ser creados a partir del concepto de institución o poder que representan resultan poco reales, es decir, poco humanos, y con una maldad implícita que podría parecer ingenua, pues no se encuentran dentro de la obra datos justificadores del por qué del comportamiento corrupto y aberrante de Bongo, Mongo y Pongo. El dramaturgo parte de una situación dada y la asume solo en sus consecuencias pero no en las motivaciones lógicas del personaje. Quizás, y para no extraviar al espectador en la conducta individual de un personaje, utiliza los estereotipos negativos:

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

En este sentido la obra se nos presenta didáctica, y siempre recurrente a demostrar que la injusticia social desatada por el exceso de poder concentrado en minorías genera locaciones extremas y absurdas.

Rodolfo Santana utiliza la Teoría del Distanciamiento dentro de La Farra tanto en el desdoblamiento de personajes por un mismo actor, como en la actuación de personajes femeninos por hombres, como en la actitud de hacer conciente al espectador de que vé un espectáculo teatral:

Ejm. Al comienzo de la obra:

"(Luz. Pausa. Salen los actores vistiendo mallas. Conversan. Se retiran a las armazones y allí comienzan a vestir sus trajes definitivos de militar, sacerdote y político. Pausa. Beben) " (Pag. 131)

Como recurso distanciante, 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 lo que sucederá:

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

Y más adelante:

" Pongo.- (...) En mi caso lo que debo desarrollar, es algo muy parecido a una practica militar (...) En la perfección de un ejercicio criminal,

que con auxilio de la suerte, me hará en días venideros viudo, rico y dichoso "

(Pp. 151-152)

Dentro de la estructura teatral utiliza la entrada de los personajes con presentación. Es decir, textos que califican al personaje y lo presentan con las características que el espectador deberá tomar como datos sintéticos para el desarrollo dramático y como pistas del contenido de la obra. (Ejm. las entradas de las esposas y la hermana)

" 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 cuchillos hasta las hecatombes excelsas. Sé manejar acorazados, aviones, pistolas y rifles. Y estoy muy segura de ser una auténtica mujer infeliz " (Pag. 141)

Otro apoyo que utiliza el dramaturgo, es un lenguaje alevosamente artificioso, es decir, un lenguaje no cotidiano por la concatenación de diálogos e ideas que producen una atmósfera exterior que no llega al absurdo pero si tiene mucho que ver con las características del teatro denominado por Rubén Monasterios, Teatro Lúdrico (2)

" Pongo.- ¿Eres el 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 spaguettis. Me entusiasman. A los spaguettis les agrego mucha salsa de tomate.

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

Pongo.- Salsa de tomate RH negativa. " (Pp. 137-138)

También es notorio cómo durante la obra, los personajes intercalan textos dirigidos al personaje interlocutor y al público. Los textos dirigidos al público son aquellos pensamientos y reflexiones que el personaje hace en voz alta y que además dan pie, al igual que en las obras de Oswaldo Dragún, a cambios de lugares, situaciones y personajes. También se suceden acciones simultáneas, pero no existe la intención de ilustrar lo que se cuenta o sucede sino para que refuercen la situación.

La obra está llena de metáforas que se traducen en la realidad nacional, y dentro de ellas es importante hacer notar como se sintetiza la historia contemporánea de Venezuela,

desde la dictadura Gomecista hasta nuestros días, a través de un cuento cuyo centro es la posesión de las riquezas de un país por Pecos Bill, y de como el pueblo no oponía resistencia al estado de dependencia (*) (Ver página 142)

Todos estos elementos tienen que ver con el interés de hacer presente dentro de la formalidad de la pieza teatral el carácter artificial, de ficción que tiene el teatro. Hacer que el espectador-lector no se sienta en otra realidad ajena a la teatral, que sepa que cuanto ve es ficción y está encuadrado a través de elementos pertenecientes al teatro y no a la realidad. Así distanciando al espectador con cambios, transformaciones, etc., este podrá criticar no a los personajes y sus conductas individuales sino al sistema que permite la inmunidad de los tres poderes corruptos.

La Farra, en general, es un texto al cual se le podría objetar el esquematismo con que está planteado el problema y el esquematismo en que fueron contruidos los personajes. También, que el asesinato de las tres mujeres no opone resistencia a la naturaleza de los personajes protagónicos, ni tampoco al medio social, es decir, el asesinato no se presenta co-

(*) Historia que tiene mucho que ver con la historia que se relata en la obra "Búfalo Bill en Credulilandia" y con el protagonista de "Tiránicus".

mo conflicto, sino que la contradicción está implícita en que los personajes encargados de mantener la moral de la sociedad sean ellos mismos quienes la irrespetan en función de beneficios particulares.

IV.2

BUFALO BILL EN CREDULILANDIA

Creación Colectiva del Grupo
"El Triángulo"

El análisis de esta obra se hizo a partir del libreto de la misma, que se encuentra en los archivos del Grupo de Teatro Universitario T.U debido a que la obra Búfalo Bill en Credulilandia aún no ha sido publicada.

Las llamadas que aparecen dentro del análisis se remiten a las páginas de ese libreto.

Búfalo Bill en Credulilandia pertenece a las creaciones teatrales del período de transición entre el mandato del Dr. Rafael Caldera y el primer año de gobierno de Carlos Andrés Pérez. La referencia a ese período gubernamental se hace dentro de la obra de la forma más directa y con la intención de criticar y colocarse en total desacuerdo con la situación política y económica del país.

En principio la obra parte de la concepción de dependencia del país a un país imperialista y claramente definido (Los Estados Unidos de América) y cómo, esta dependencia, nace de la traición de los gobernantes al pueblo que representan. Los mandatarios -dentro de la obra- al soportar la carga de culpabilidad, son representados como títeres, como déspotas ignorantes e hipócritas. Al igual que los demás personajes, estos mandatarios serán esteriotipados y exagerados.

La historia que se cuenta a través de la obra de teatro se puede sintetizar de la siguiente forma:

Desde la representación de unos payasos, casi en la ruina porque las estrellas del circo han sido asimiladas por el sistema, se cuenta la historia de como Búfalo Bill colonizó a los indios de Credulilandia, y como, gracias a la inocencia de los mismos y a la traición del indio " Cabeza de Títere ", hasta que la sociedad llegó al momento de las elec-

ciones. Luego de ganar un candidato que representa al Presidente Carlos Andrés Pérez, se observa como el mandatario no cumple con sus promesas electorales y en cambio ofrece y ordena la cárcel a cualquiera que exija el cumplimiento de las mismas. Después en la cárcel se nos muestra cómo se tortura a un inocente hasta asesinarlo y como la policía se encarga de tergiversar los hechos reales para encubrir la verdad del torturado. La obra concluye con la entrada de los payasos que dan por terminada con una canción de La Sumisión y con una escena no fijada en el texto, pero señalada para su improvisación donde los actores deberán pedirle dinero al público como colaboración para el circo.

Como vemos a través de esta síntesis de la obra, se quiere englobar un proceso más que una situación dramática determinada, se quiere fijar un proceso histórico que describa el estado de dependencia de nuestro país, y colocar al público frente a los enemigos: culpables de la injusticia social, de la existencia de oprimidos y opresores.

Para el análisis de esta obra hay que estar muy claros en que la misma se inscribe en lo que se ha llamado texto producido por una Creación Colectiva, con lo que, además de estar claros en lo que para los realizadores de esta tendencia les parecía más importante, es decir: valorar los medios de la realización, su forma de producción más que el producto de este proceso, pues este no deberá estar " acabado " sino en

constante transformación; tenemos que analizar el producto dejado como documento a la historia, es decir, el texto dramático, elemento que nos indica las intenciones y la forma asumida por los realizadores.

Así, dentro de este texto encontramos el intento por mostrar el proceso de la colonización imperialista, pero esa necesidad de abarcar todo el proceso peca de superficialidad en los problemas que pretende debatir, no se profundiza verdaderamente en un tema definido, ni en la dependencia, ni en el sistema electoral, ni en la realidad del obrero venezolano, ni en ..., etc. etc. Sólo se tocan los temas, se hace una pequeña crónica de los mismos, sin reflexiones profundas del por qué de su aparición, quizás porque no hay tiempo dentro del espacio temporal teatral para ser profundos dentro de un proceso de muchos años y que engloba varios problemas.

Quizás la manera en que se desarrolla la historia que el grupo de teatro El Triángulo ha escogido para hablar de la dependencia, del imperialismo, del capitalismo, etc., hace que los hechos que se desarrollan sean generados por conceptos y no por seres humanos. Observamos como los personajes se mueven por leyes impuestas y no explicitadas en la obra: Búfalo Bill es malo porque es norteamericano y es norteamericano porque quiere y se siente con el derecho de apoderarse de los bienes del país de indios, Credulilandia. A su vez, los indios son buenos e ingenuos, al menos hasta que no son corrom-

pidos por Búfalo Bill (Cabeza de Títere) y deseen obtener el poder sobre sus semejantes, porque desde ese momento pasan a las líneas de los enemigos de los indios de Credulilandia. Los indios ingenuos dentro del proceso social que se va operando, pasan a ser obreros y desempleados de la Democracia, pero sin perder la ingenuidad con que han sido signados dentro de la obra.

Estas posiciones monolíticas de los personajes, tienen la intención de representar fuerzas antagónicas que se enfrentan en el sistema capitalista, el proletariado y los capitalistas. Pero se encuentran tan enfrentados dentro de la obra que no se logra punto de contacto real, no existe comunicación, sino la emisión de dos mensajes que no se sincretizan para dar una imagen dialéctica de la situación. El observador asimila la existencia de dos fuerzas puras que existen porque sí, sin una explicación científica, y además sostenidas dentro de lo bueno y lo malo, también porque sí.

La necesidad de sintetizar un proceso de tal amplitud -como es la dependencia socio-económica- dentro de una estructura dramática incapaz de dar cuenta de sus contradicciones y complejidad, hace que la obra se vea reducida a la manera simplista de la moralidad cristiana. Los malos con el poder terreno y los buenos que sufren eternamente... una moral que puede hacer pensar en diferencias sociales impuestas por acto divino y delante del cual, al igual que frente al Oráculo de

Delfos, no hay posibilidad de escapar. Así la fatalidad entra por la puerta grande.

Dentro de esta obra encontramos la visión del teatro político que se basa en la idea de un enemigo externo, totalmente identificado con los Estados Unidos, que con su poderío y su " maldad " ontológica domina al país subdesarrollado, inocente e indefenso. Con lo cual la intención de los autores será delatar esta situación, hacerla presente ante los ojos de los explotados por Búfalo Bill en la Democracia Representativa de Carlos Andrés Pérez. Para ello utilizan varios elementos teatrales que contienen la intención de producir el efecto de distanciamiento con respecto a la situación:

Uno de ellos es la situación en que se encuentra el espectador de estar viendo un espectáculo (La Historia de Búfalo Bill) dentro de otro espectáculo (El Circo de los Payasos) y este dentro del espectáculo que es la obra en sí. Gráficamente sería: Un círculo A que contiene otro círculo B que a su vez contiene un círculo menor C. (La imagen de las cajitas chinas).

Para que el espectador mantenga la conciencia de lo " artificial " de la escena, se le llama la atención:

" Payaso I.- Ya han visto la fuerza de mis argumentos, así que será mejor que se pacifiquen.
(A Payaso IV) Y tú, levántate y anda.
¡ Apúrate, que tienes que hacer otro papel!

(pag. 6)

O cuando se le intercalan dentro del espectáculo que representan los payasos las propagandas -al igual que se hace en televisión, haciendo un paréntesis dentro de la linealidad de la trama que se desarrolla:

- " Todos.- He aquí nuestra pequeña historia.
- " Payaso II y III.- Pero antes un mensaje comercial.
- " Payaso IV.- (EN OFF MIENTRAS PAYASO IV HACE EL MIMO)
 ; Caballero! ;Deje de pertenecer al montón!. Usted también puede poseer su casa, su carro, su yate, su avioneta. Con sólo lucir una camisa Magic-Triunf, está usted en el camino de los triunfadores" (3)

Propagandas que destacan el consumismo propio del momento social del venezolano, realizado con el cinismo de una burla a la manera en que el hombre es adiestrado en sus gustos y necesidades a través de la televisión.

También introducen la narración, la canción y el discurso como medios distanciantes y retardadores, y hasta sintetizadores de la moraleja que quieren dejar fijada en la conciencia del espectador:

- " Payaso III.- (ENTRANDO) Así terminó la histórica reunión en que Cabeza de Títere, primer traidor de la nación de Mapuche, firmó la maravillosa alianza que le propusiera el Gran Jefe Blanco. Entonces las

legendarias carretas que en antaño llevaron la civilización del Colt al Oeste de la Gran Nación del Norte, enfilaron hacia el sur, aplastando todo lo que se les oponía y devorando con feroz apetito lo que encontraba a su paso. Así, sobre miles de cráneos destripados por los nuevos colonizadores, llegó el progreso, y nació la pregunta: ¿Para Quién?

(Pag. 9).

La historia que nos cuentan los payasos está estructurada a partir de la concatenación de escenas que ilustran las partes del proceso que se quiere representar. Así tenemos escenas que son como vagones que encadenados provocan la imagen del tren.

I

- A.- Escena de los indios y Búfalo Bill que concluye en la obtención de la hegemonía por parte de éste último y gracias a la ayuda del indio traidor y primer mandatario del nuevo sistema de gobierno.
- B.- Escena de Búfalo Bill y el Mandatario donde, a través de la parábola de la producción del pan, se demuestra la plusvalía y la alienación del productor-obrero en la producción.

C.- Escena donde los obreros desempleados ilustran las malas condiciones en que se desenvuelven y la miseria en que viven.

II

A.- Escena de las elecciones. Campaña electoral del personaje Carlón, donde este promete lo posible y hasta lo imposible.

B.- Escena donde se dan los escrutinios de las elecciones a través de una función radiofónica.

C.- Escena del presidente electo con un personaje anónimo que le señala que el pueblo protesta por el cumplimiento de las promesas electorales. El presidente responde con represión a toda petición.

III

.- Escena de la cárcel, donde se tortura a un joven cuyo nombre es José Rodríguez. Este muere y es involucrado en una acción delictiva para justificar su muerte.

Y como observamos en este resúmen de escenas, las mismas se concretan en tres bloques que no entran en relación dialéctica entre sí, no existe contradicción, ni antagonismos entre los mismos. En todas hay un opresor y un oprimido, un taimado y una víctima del engaño, y en todas la resolución del problema queda abierta -no hay solución dentro de la obra de teatro- y queda un aire pesimista en la consecución de tal

solución. Que se cante la Canción de la Sumisión, es una crítica a la actitud pasiva que han tenido los explotados, las víctimas, los indios en toda la historia; es una crítica y al mismo tiempo la descripción de una realidad que no parece vislumbrar ningún cambio, o al menos ningún cambio encaminado a la transformación social.

"Payaso I.- (...) Well. Estos son los riesgos que tendremos que correr, pero con nuestro argumento y nuestros super-héroes no tendremos nada que temer. En la década del setenta este será un país próspero y floreciente. Sus habitantes serán las nuevas Alicias de un cuento maravilloso. Ya lo verán. Ya lo verán."

(Pag. 12)

Como aparte a este análisis se señala la intención de esta obra tan absorta a un concepto materialista-histórico, que cae en un estado de abstracción, que llega hasta lo ontológico, y que abstrae la realidad hasta identificarla con conceptos sociológicos.

Dentro de esta obra se puede detectar la ausencia del sexo femenino; no existe ni siquiera un desdoblamiento -como se puede observar en "La Farra" de Rodolfo Santana - donde se señale una relación que implique la presencia del elemento

femenino. Y es que la abstracción ha permitido a los creadores de esta obra señalar al Hombre como ser social, como elemento de la Humanidad. Sea hombre o mujer es un hombre: unidad anatómica de la Humanidad.

IV.3

ALMA MATER: Obra de Creación Colectiva
del Grupo de Teatro de Ingeniería de
la Universidad Central de Venezuela
TOI (TEATRO DE OPERACIONES DE INGENIERIA)

El análisis de esta obra se hizo a partir del libreto de la misma, que se encuentra en los archivos del Grupo de Teatro TOI. Debido a que la obra Alma Mater aún no ha sido publicada.

Las llamadas que aparecen dentro del análisis remiten a las páginas de este libreto.

ALMA MATER : Obra escrita a partir del método de Crea-
ción Colectiva, por los estudiantes de Ingeniería de la Uni-
versidad Central de Venezuela que formaban la agrupación TOI
(Teatro de Operaciones de Ingeniería) y que participó en la
Primera Confrontación de Teatros Universitarios y de Educación
Superior en 1973.

Esta obra significó para la comunidad universitaria
-en los primeros años de la década de los setenta- el ideal
de teatro político y universitario. En ella se pretendía loca-
lizar los problemas de la Facultad de Ingeniería y con ello,
llamar a la participación estudiantil. Se buscaba la agitación
de la masa estudiantil para que se integrara a un proceso de
lucha revolucionaria.

Partiendo de sus intenciones, observemos la obra:

Se desarrolla en la Facultad de Ingeniería. A partir de
la secuencia de seis obras cortas o episodios de una duración
aproximada entre los diez minutos y los quince minutos, cada
una, trata de señalar el proceso por el cual pasan los estu-
diantes, desde su inscripción hasta su graduación, haciendo
hincapié en la falta de idoneidad de alumnos y profesores y
en las deficiencias del sistema educativo y administrativo de
la U.C.V.

Las situaciones están determinadas por la crítica que
se quiere realizar al sistema capitalista en general. Con lo

cual se simplifica y se vulgariza el problema hasta ser llevado en forma directa a la supuesta concientización del espectador.

La obra trata de presentar un proceso: abarcar cinco años (que es el período de tiempo aproximado para concluir estudios universitarios), con lo cual se sacrifica la profundidad que podría haberse logrado al tratar una situación bien definida donde se mostrarán los estragos del proceso y no el proceso mismo.

Por la necesidad de acumular datos a representar y de informar se cae en el patrón más generalizado dentro de la Creación Colectiva y, también, el más criticado: Se cree que el simple discurso expositivo de rechazo al mundo establecido puede producir un cambio social.

Esta obra constituida por seis episodios: "El Edicto", "Los Corderos", "Los Piratas", "El Estudiante", "El Profesor" y "La Graduación"; concatenados como las piedras de un collar de cuentas, como historias en seguidilla que van a proporcionar, cada una, una visión global de las partes que conforman el proceso. Visión dirigida muy tajantemente a ilustrar las injusticias que se cometen dentro del recinto universitario, injusticias que parecen metáforas de la explotación del proletariado en el proceso de producción capitalista. Con lo cual la Universidad pasa a representar a una fábrica de individuos alienados, que reproducen la ideología del sistema.

La obra identifica los defectos de la institución universitaria con las características de sus representantes docentes y administrativos, ejm.: El Rector de la Universidad está identificado con un empresario capitalista y es visto desde un pensamiento unívoco, moralista y expositivo. Así tenemos:

" Rector Pirata.- (SE RIE CON SAÑA) Jajejajejaje! Así me gusta verlos... Preparen, exámenes difíciles, profesores piratas, materias desorganizadas, escasez de presupuesto, notas regaladas, raspazones en masa, etc. etc. "

(Página 17)

Observemos que las características de los personajes aparecen como características que se quieren criticar o alabar. Al igual que en el siglo XV donde dominaba un interés teológico pedagógico y aparecen los personajes como entidades morales, en Alma Mater el interés político pedagógico produce personajes que representan un defecto o una virtud. Es decir, la personificación de las ideas correspondientes a las relaciones de producción, con lo cual se producen figuras abstractas inmersas en una moral que depende de la clase social que representan.

En Alma Mater los defectos de los personajes se definen a partir del mal funcionamiento de la institución univer-

sitaria, por lo que se llegan a exagerar los defectos en los personajes hasta convertirlos en caricaturas. La obra misma se convierte en una caricatura dirigida a demostrar que la explotación y las injusticias sociales, consecuencias del sistema de producción capitalista, afectan el comportamiento de todas las instituciones sociales, y entre ellas, la universitaria.

Estando los personajes y sus acciones dirigidos a demostrar una teoría sociológica, se vuelven esquemáticos y panfletarios: Se coloca a los encargados de altos puestos universitarios como los enemigos de los estudiantes y obreros, los malos contra los buenos. Aparecen las clases sociales exageradas, personalizadas y enfrentadas; dejando para la clase obrera el sentido de la justicia socialista como la conciencia política que el Grupo TOI pretende insertar en el estudiantado. Ejm:

" Obrero: Lo que sucede ahora es que los obreros no están concientes de su importancia, de por qué nos explotan y otros disfrutan de nuestro trabajo, y por eso no hacen nada por cambiar esta sociedad.

Yo creo que ustedes pueden unirse a nosotros para trabajar juntos; si se preocupan un poco por los problemas nuestros y nosotros por los de ustedes podríamos luchar juntos por un ob-

jetivo común: la transformación de esta sociedad en una más justa donde no nos jodan tanto, "

(Pag. 28)

El texto dramático de Alma Mater permite observar -gracias a las acotaciones descriptivas de la puesta en escena que se encuentran en la obra misma- los mecanismos que utilizaban los actores-dramaturgos para inculcar su pensamiento revolucionario: En principio la obra está insertada dentro de la línea de teatro como tribuna, por lo cual la idea de cuarta pared está deshechada, los parlamentos están dirigidos al público -como si fuera un mitin- y no totalmente al personaje interlocutor. Ejm.

" Muchacha 2.- (...) Fíjate: a este sistema le conviene que la gente viva de la mendicidad, para que los pobres nunca se pregunten por qué mientras ellos viven así hay muy pocos que viven como reyes ".

(Pag. 29)

Por ello la escena se encuentra distanciada del espectador, y este último se mantiene en la posición de espectador no hipnotizado, desalienado de lo que sucede sobre el escenario, porque no existe una historia que se cuente verdaderamente, sino exposiciones de problemas que concluyen en un pequeño discurso que a la vez encierra la moraleja que se quiere

presentar. Observemos la siguiente canción introducida al final de "Los Corderos":

" Todos (BAILANDO).- Todos los corderos
son unos corderos
todos los corderos
son así
sean arquitectos
sean ingenieros
todos los corderos
son así

" Muchacha Sola.- Saben muchas cosas
piensan con los piés
dicen lo de papá y mamá

" Todos (BAILANDO).- Van a cabarets
vuelven a estudiar
solo lo que saben es bailar "

Si la leemos detenidamente (La canción) concluimos que el mensaje que nos pueda dejar es casi nulo. Solo nos dice que dentro de la agrupación de ingenieros y arquitectos existe un grupo que son frívolos y se dejan llevar pacíficamente. Observamos, además, que esta canción encierra la moraleja de esta escena, escena que no dice más de lo que encierra esta canción.

En otro episodio, "Los Piratas", se trata de presentar la corrupción administrativa de la universidad, se señalan

cifras, comportamientos corruptos, etc., que van a influir directamente en la forma de dar clases en el aula y en la forma de evaluación. Esta escena se va a concentrar en la pesadilla de una estudiante, en la cual ve a los profesores como piratas que capitanean un barco y de sus cañones salen los exámenes difíciles, las materias inservibles, etc., para destruir a una horda de estudiantes que pretende protestar por el mal funcionamiento del sistema educativo. Termina el sueño y termina la escena con un texto discursivo y englobador de la teoría marxista en lo que se refiere a ideología dominante:

" Estudiante 2.- (...) En una sociedad dividida en clases no puede haber educación imparcial, humana, universal, porque si existe una clase que domina todo lo que el resto de la sociedad haga, lo hará para el beneficio de ella, y a nosotros nos dan la educación para eso, para servir a la gente que tiene el billete ¿ Entiendes? "

(Pag. 19)

Como vemos, Alma Mater es didáctica en el sentido de que ilustra una teoría sociológica. Aquí no se plantea representar la realidad sino los móviles de la realidad. Es decir, a través de los problemas locales de la Facultad de Ingeniería abstraer una teoría que justifique tales problemas, exagerar a

los personajes hasta que signifiquen un concepto y, entonces, crear en el espectador la inquietud de que los problemas planteados son consecuencia de una estructura de producción capitalista que engloba todas las actividades del hombre en sociedad. Y entonces protestar. Protestar contra el sistema capitalista, contra el imperialismo, contra los yanquis, los ricos la plusvalía, la alienación. En conclusión, introducir en el público las motivaciones ideológicas para que participen en un movimiento pro-revolución.

En esta obra no aparecen las ambigüedades, ni las contradicciones dialécticas. Está monolíticamente dirigida, tan esquemáticamente y obtusamente dirigida que no dá cabida a reflexiones que analicen la validez de los postulados que se presentan. Los postulados están dados forzosamente, porque sí, porque de lo contrario sería reaccionario, porque es revolucionario protestar y citar al pensamiento marxista en todas las relaciones sociales. Pero ¿Por qué se asumen estos postulados marxistas, con una fe ciega y religiosa? Eso no se explica.

La obra contiene el error criticado por el mismo Brecht en su teoría del teatro político: El enfrentar el individuo al capitalismo como si fueran dos cosas enteras e inamovibles, que no mantuvieran una relación dialéctica sino antagónica. En esta obra se ha olvidado que el hombre es más que el individuo y sus circunstancias, que las relaciones humanas y so-

ciales contienen un mínimo de complejidad con lo que la suma de sus direcciones es siempre menor que la suma de sus trayectorias, y por ello el querer esquematizar mutila hasta la síntesis de la realidad.

Como dice Bertolt Brecht, en El Compromiso en Literatura y Arte:

" Los que sólo describen la deshumanización que lleva a cabo el capitalismo, esto es, a los hombres sólo en su desolación psíquica, no hacen justicia a la realidad. El capitalismo no deshumaniza solamente, crea humanidad también, a saber, en la lucha activa contra la inhumanidad. El hombre no es tampoco una máquina. Desde el punto de vista social también está lo suficientemente descrito, si solo se le describe como ractor político. " (Pag. 254)

IV.4

LA TRAMPA DE LOS DEMONIOS

César Rengifo

La Trampa de los Demonios es una obra en un acto de César Rengifo, escrita en 1976 y publicada el 23 de Febrero de 1977 en el diario El Nacional en una edición especial del Ateneo de Caracas. Esta obra fue estrenada el 23 de septiembre de 1978, bajo la dirección de Pedro Riera en el teatro El Triángulo.

La Trampa de los Demonios está entre las últimas obras escritas por César Rengifo, que ha escrito alrededor de cuarenta y cinco piezas teatrales, según el censo bibliográfico intentado por Maribel Espinoza Aguilar en el apéndice del libro en homenaje al autor titulado: César Rengifo, Imagen de un creador (1). Se han editado unas veinticuatro aproximadamente, y la obra que vamos a analizar es al parecer la número cuarenticuatro de su producción.

César Rengifo posee una extensísima bibliografía entre esquemas y proyectos de obras, poesías, charlas y disertaciones, cuentos, prólogos, selecciones, entrevistas y artículos, éstos últimos apenas recopilados. Contando su filmografía, discografía, ilustraciones para libros, críticas y biografías de su vida y obra nos da un total aproximado de 260 materiales de y sobre César Rengifo. Este catálogo, según lo explica su autora, es apenas el inicio de una recopilación, un intento, pues, hay al parecer, muchísimo más sobre todo un material periodístico no indagado todavía.

Rengifo murió de 65 años en 1980, y de su fecunda vida dejó una amplia labor artística como pudieron haber constatado en la enumeración arriba dicha, y más que hablar de César Rengifo queremos a la manera del estructuralismo, tan sólo avocarnos y remitirnos a la obra escogida a pesar de su brevedad.

Tomamos en cuenta todas aquellas publicaciones que sobre Rengifo y su teatro pudimos localizar (2), pero sólo de referencia fue su utilización en este trabajo, pues hay tal cantidad y tan variada que a todas luces nos resultó preferible dejarla de lado tomando en cuenta a la obra La Trampa de los Demonios por sí misma, obviando además la producción anterior y posterior de su autor para testimoniar nuestro particular punto de vista, aún siendo este de menor valía que aquellos otros que se puedan encontrar.

Sobre César Rengifo se ha dicho y escrito mucho, sobre su pieza de enigmático nombre: La Trampa de los Demonios, que nosotros sepamos, no se ha dicho o escrito nada hasta ahora. La obra parte de una anécdota sencilla y de una estructura simple. Tres personajes: "El", "Ella" y "La Muda" configuran un universo dramático donde priva, más que una relación humana y espiritual, una relación de producción específica a la manera como el marxismo la define:

" 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 "

(3)

Esta relación determina otra que preferimos llamar: "social antagónica" que ubica a dos bandos encontrados en lo que se suele llamar la lucha de clases.

Rengifo ubica la obra en "nuestra ciudad" y en la "época contemporánea". El personaje "El" trabaja para "Ella" -cuya industria es una muda que teje tapices- y su trabajo es cuidar de la muda y su producción. "Ella" le solicita a "El" como un servicio más, que la complazca sexualmente y este acepta a cambio de compartir el cincuenta por ciento de las ganancias de la venta de los tapices y de disfrutar además una vez a la semana de la "carne" de la muda que ya había violado. "Ella" acepta el trato y celebran el pacto. Esta es la acción concreta que desarrolla la obra, pero hay otra que está en el recuerdo y la imaginación del personaje de la muda que no por ello deja de ser concreta, solo que su intriga fantástica está en su mente y no en la realidad dramática inmediata de "El" y "Ella". La muda imagina su venganza en contra de sus explotadores cuando estos hacen el amor o como "Ella" dice: que está probando como "El" cumple sus nuevos deberes. Mientras tanto la muda teje con premura una red y, recuerda como llegó a manos de "Ella":

" 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 de que teje no es un cuento?

voz .- ¡No! Teje tapices con flores y animales. Déle estambres y agujas para que vea. ¡Aprendió con los indios!

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... "

Luego ve a "El" y "Ella" que vienen vestidos de gala, recién llegando de una fiesta, y escucha su frívola conversación 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 tumba, busca gasolina y cuando ya va a incendiar la red entre amenazas, súplicas y gritos, oye voces extrañas provenientes de otra parte, es "El" y "Ella" que regresan de hacer el amor, festejando el hecho y haciendo planes para el futuro, basados -por supuesto- en la producción de la muda. Se repite la imagen que la muda tiene pero ya no estará ella sola en la venganza, serán muchas más, iguales a ella que saldrán a escena y precipitarán sobre "El" y "Ella" sus redes y su fuego benefactor.

Pero todo ha sido tan solo una ilusión, una esperanza en la mente atormentada de una obrera explotada. Ninguna ven-

ganza se ha llevado a cabo. La liberación sólo es un proyecto imaginado, algo que puede suceder.

La obra es obviamente política tanto en su contenido como en su estructura. Su contenido está dado en conceptos que sobre la realidad social nos da Rengifo en boca de unos personajes que, quizás por su cortedad en el diálogo, se quedan a medias entre seres humanos y figuras representativas de un sistema social capitalista. Para expresar dichos conceptos esboza situaciones simples y fáciles intentando trasladar a una estructura ingenua todo un complejo sistema social basado en una producción, en la explotación del hombre por el hombre. Podría la obra tener mayor alcance en una proyección hacia un concepto de teatro popular donde incluso se llegue a situaciones ramplonas, por su simplicidad, para aclararle a un público, con bastante sencillez, una injusticia social.

"El" y "Ella" son dos personajes con características de marginales, en los que el autor deposita, en pequeño, toda la corrupción, explotación, basura y putrefacción del sistema capitalista. Ambos son traficantes del vicio y la impudicia. "El" es ladrón, asesino, sádico y gañán. En realidad no hay maldad y defecto que no posean y sean portadores. Marginales catapultados en explotadores.

La obra nos quiere mostrar la explotación del hombre por el hombre y de cómo a través de esta explotación se enriquecen unos en menoscabo y esclavitud de otros. De cómo este

proceso desmoraliza, envilece y corrompe a una sociedad que se basa en la producción creciente de una economía, estructurada primordialmente en el trabajo de un obrero explotado que hace objetos para otros y que él mismo no disfruta, pues, esta producción le es arrebatada por los mismos mecanismos oscuros por los que se mantiene el sistema y su producción.

Como dijéramos al comienzo, las relaciones humanas en la obra están convertidas en relaciones de producción, ganancia y pérdida, compra y venta, el precio es lo importante y lo que determina su convivencia. Se alquila la fuerza sexual y se comparte como una ganancia adicional más que como un placer, pues, lo verdaderamente importante es el dinero. Todo en el ser humano, en el capitalismo, depende de una fortuna como bien lo dice la obra refiriéndose a la decencia moral:

" El .- 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...

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

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

El .- (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! "

La denuncia demuestra una realidad opresiva hiperbolando una situación dramática, y nos da una alternativa de salida que puede ser posible en cualquier momento. En la mente de cada uno de los obreros, explotados y humillados en su intimidad, perdura la conciencia de su condición oprimida y esperanzada en que algún día sabrán, junto con otros en las mismas condiciones, tomar venganza envolviendo en una red a los que los explotan y ofenden.

El personaje de la muda representa a la clase obrera explotada. Pero al enfrentarnos con su condición de muda, Rengifo nos quiere decir que la mordaza que pesa sobre el pueblo le impone un silencio y su falta de expresión para liberarse. Quizas esta mordaza está dada por la alienación que la opulencia y el lujo crea en la mentalidad explotada. Una falsa conciencia se apodera de su vigor. Pero el fuego destructor puede construirnos la libertad y, el mejor combustible en el mismo trabajo de la clase obrera.

En la obra el estambre con que teje la muda los tapices,

es el elemento liberador, que en unión con otros obreros será utilizado para tejer una red donde se atrapará y quemará la corrupción alienante burguesa que se apodera de todas las conciencias del pueblo, conciencias débiles mantenidas así y generadas así, por la misma sociedad y su sistema burgués de corrupción.

IV.5

LA GUERRITA DE ROSENDO

Gilberto Pinto

La Guerrita de Rosendo es una obra de Gilberto Pinto escrita en 1976 y estrenada el 15 de Octubre de este mismo año en el Teatro Nacional de Caracas, bajo la dirección del mismo autor. Está publicada en el segundo volumen de la Antología de Teatro Venezolano de Monte Avila editores, bajo los auspicios del Convenio Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro y el CONAC (1).

Gilberto Pinto es autor de doce obras más, en una cronología que vá de 1961 a 1981 (2). De estas obras, Los Fantasmas de Tulemón (1970), La Buhardilla (1970), y Pacífico 45 (1972) han sido merecedoras de tres premios nacionales: Premio "Ana Julia Rojas " del Ateneo de Caracas, Premio de la Universidad del Zulia y el Premio Concurso Nacional de Obras en un Acto, del Estado Carabobo, otorgados respectivamente.

Buena parte de estas doce obras ya han sido estrenadas y publicadas, formando parte -algunas de ellas- del repertorio de muchos grupos teatrales tanto del interior como de la capital.

A Pinto se le incluye en el grupo de dramaturgos pertenecientes a la generación de los años sesenta. Y a pesar de poseer una docena de obras, la crítica, salvo honradas excepciones, lo ha ignorado persistentemente, no correspondiéndole hasta ahora un merecido, profundo y mas extenso estudio, pues

sólo se han ocupado esporádicamente de reseñar una que otra representación o estreno de alguna obra suya, faltando una reflexión apropiada sobre el conjunto de sus piezas.

De las escasas opiniones que de Pinto se encuentran, resalta la de Leonardo Azparren (3) otorgándole una mayor redefinición como dramaturgo, en las tres obras premiadas-señaladas por nosotros arriba. Este "redefinirse" es en virtud de una crisis de grupo generacional, enquistada en un "realismo mecánico y melodramático" del cual logra individualmente escapar.

Rubén Monasterios en su libro Teatro Venezolano (4) es quien más de cerca se ocupa en escasas tres páginas sobre sus primeras cinco obras deteniéndose sólo en cuatro.

La obra de Gilberto Pinto, La Guerrita de Rosendo parte de un trance histórico, para configurar, como bien lo dice Isaac Chocrón en el prólogo a la obra, "un teatro de violencia y de crueldad" (5). Pero sobre todo, un teatro inmerso en una preocupación y un fundamento político, a partir de una interpretación o visión particularmente reconocida de la historia del país. Para reflexionar o darnos los conflictos de una ética revolucionaria, la traición a ella y sus causas sociales, históricas e incluso individuales, todo ello como rasgo resalante de la fogosa e incongruente historia del país en el siglo pasado. La acción, nos dice la pieza, está ubicada:

" En Venezuela. Después de la Guerra Federal. Durante cualquier montonera. Entre godos y liberales. Ultimo tercio del siglo diecinueve " (pag. 149)

La obra está concebida de tal manera que al espectador no se le escapa nada. Va directo a la razón. Desde un comienzo nos va explicitando o exponiendo todos los detalles para evitar una posible confusión, evitar darle otra igualmente posible, interpretación a las palabras de los personajes.

La obra consta de cinco personajes. Clásicamente divididos en dos grupos extremos: Protagonistas y Antagonistas. El primer grupo está integrado por Rosendo Calcuwian, comandante del ejército liberal y Ermelinda Hinojosa, partidaria del mismo ejército. Pero éste segundo personaje solo en la forma dramática de la intriga pertenece al primer grupo en la primera parte de la obra, pues en la segunda parte queda obviamente identificada con los Antagonistas que son los siguientes: Cristóbal Camejo, Jacinto y Cunaguaro. Todos al servicio de la comandancia liberal bajo las órdenes de Rosendo Calcuwian.

La obra se inicia con un monólogo de Rosendo Calcuwian donde se nos informa -junto con otros medios escénicos que la noche está próxima a llegar- su nombre de pila, por qué está herido en un hombro, contra quién pelea y, obviamente sus idea les liberales:

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

Rosendo.- ¡Qué vaina! Esa lanza no respetó ni carne ni hueso... Me ha fregado todo el hombro, si 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 Calcuwian: ve pidiendo a los santos que todo te salga bien " (pags. 153,154)

El rancho 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, tan sólo transcurren tres horas de la primera a la segunda parte.

En la primera parte de la pieza Pinto establece una angustiosa tensión entre los dos principales personajes Rosendo y Ermelinda, dado que cada uno de ellos tendrá como labor individual una acción dramática contraria al otro, creando un diálogo y una peripecia forzada por parte de Ermelinda. Situación obvia al lector y quizás al espectador, pero no para Rosendo.

Ermelinda ve entrar al rancho a Rosendo todo mal herido. Luego también ella entra y le ofrece su ayuda ya que comparte su bando en la lucha. Rosendo acepta y comienza una relación como entre amigos. Ermelinda sale a buscar agua para

curarle la herida mientras Rosendo la observa y puede notar cuando habla con una vieja al señalarle el rancho. Regresa Ermelinda y Rosendo le participa que:

" apenas caiga la oscuridad me chuceo por el pueblo
y cojo el monte "

Ya aquí queda determinada la acción, porque Ermelinda a todo trance y sin importar que tenga que hacer impedirá que Rosendo salga del rancho, que intentará justamente lo contrario, pues el ejército godo después de la victoria lo buscará y matará si lo encuentra.

No se nos informa con claridad en esta primera parte por qué el personaje femenino dialoga de manera ambigua y huidiza. Dando sólo a entender, incluso a Rosendo, que algo oculta y, su extraño comportamiento nos anuncia un suceso bajo el misterio de sus maneras. Creado el conflicto de acciones contrarias a cumplir, Gilberto Pinto nos irá configurando el retrato social, histórico y existencial del comandante liberal Rosendo Calcuwian.

Se nos informa de ciertas características de Rosendo, como por ejemplo, que lleva tres años peleando, siempre con los liberales, que es oportunista, violador de mujeres, pero también valiente y aguerrido en la lucha, todo ello entre la acción de seducción desbocada de Ermelinda, ofreciéndole poco a poco la perspectiva del placer sexual. Mientras tanto, intuí

mos, no con seguridad, el sacrificio de Ermelinda en ciertas maneras de comportamiento hacia su entrega corporal con la finalidad de retenerlo.

A instancias de Ermelinda, Rosendo nos cuenta cómo entró en la pelea y qué es para él:

"... Por los lados de Calabozo yo andaba medio sara-taco una noche, porque me había disparado unos buenos buches de lavagallo en una pulpería por ahí, cuando me tropecé con una montonera que andaba gue-rreando. Eran una partida de carrizos cuatribolia-dos de verdá-verdá. Entonces yo me dije: 'Aquí está tu sitio, Rosendo Calcucian: entre estos cholúos 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 encon-tré 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 mi-ró de arriba a abajo, así, y me respondió: 'El que quiera venir conmigo, no tiene más que ensillar'... y aquí me tiene: mas amarillo que volverlo a decir "

(pag. 170)

Y Ermelinda le responde:

" Eso significa que si hubiera tropezado con los godos, hoy sería más azul que el mismítico cielo ¿no? "

En otra parte Rosendo nos reitera su condición de aprovechado oportunista:

" En la guerra todo está permitido... . Uno se limita a agarrar las cosas sin pensarlo dos veces. Así de sencillito... "(pag 172)

Al comienzo de la segunda parte ya es un hecho evidente la relación sexual entre Rosendo y Ermelinda. Es de noche: croan las ranas y se oye el canto de los grillos. 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. "(pag 177)

Ermelinda continúa en su juego de querer retener a Rosendo, es complaciente, dócil, seductora, lo invita de nuevo al catre al darse cuenta que se dispone a partir. Este desiste de la propuesta 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 en un último intento por permanecer más tiempo ahí en el rancho, se ofrece a irse con él a la lucha. El constantemente se niega, decidido ya a marcharse. Pero en esos instantes, mientras discuten, se acercan unos caballos, son Cristóbal, Jacinto y el Cunaguaro: sus subalternos. Rosendo observa con alegría quienes son, extrañado de que vengan acompañados por la vieja con quien antes habla-

ra Ermelinda.

Al entrar al rancho los otros tres personajes, se desarrolla esta segunda parte, que no es más que la reiteración, aclaratoria y profundización en extenso del carácter de Rosendo Calcurián en relación con la revolución en que interviene y su manera de llevarla a cabo, a propósito del distinto punto de vista que estos tres soldados mantienen sobre la lucha con respecto al de su comandante.

Descubrimos que la intención de Ermelinda en querer retener a Rosendo era el de dar tiempo a que llegaran los tres soldados, a quienes había mandado a avisar. Y llegamos al verdadero motivo de la acción: Poder hacer un juicio militar al comandante liberal, 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 y de insidia y traición al ejército liberal. Se concluye que él... "no es elemento de confiar". 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. ¿Que más puede hacer uno que asegurarse un porvenir? (...)todo el que 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 ca-

rajo y se quedan ellos disfrutando el coroto. Siempre ha pasado así en éste país, y siempre pasará igual. La guerra de independencia y la guerra federal no le trajeron nada al pueblo. "(pags 194-195)

Mientras Rosendo Calcurián va fuera, a su fusilamiento, Cristobal le pregunta a Ermelinda que es su hermana: " ¿Sientes vergüenza? " y ella le responde:

" No. Lo que siento es asco. No soportaba el roce de su piel. "(pag 197)

" 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 lagrimas comienzan a descolgarse de sus ojos. Descarga fuera: Rosendo Calcurián ha sido fusilado. Ermelinda ni se inmuta. El Cunaguaro(fuera).-¿ Vivan los liberales, Carajo ! "(pags 197-198)

En la pieza se patentiza un proceso de cambio un tanto radical si notamos la óptica distinta en el pensamiento ideológico del autor, desde su primera obra " El Rincón del Diablo a La Guerrita de Rosendo ". El tránsito es obvio: en la primera:

" 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. " (6)

No es muy difícil el parangón temático de fondo: la lucha de clases. Sin embargo después de veinte años Pinto considera que ya no es posible el perdón: Rosendo debe y tiene que morir en su guerrita.

Gilberto Pinto en La Guerrita de Rosendo no sigue los patrones pregonados por Bertolt Brecht en su poética para un teatro político ni de ningún otro teatro considerado político, -aunque son presentidas las influencias-. A pesar de ello La Guerrita de Rosendo forma parte de un grupo de piezas venezolanas comprometidas con una ideología de izquierda no radical. La obra expresa una denuncia, desarrolla una tesis y propone una alternativa. Estos elementos están acordes al proceso de estructuración dramática que según R. Monasterios desde un comienzo viene empleando Pinto en un teatro deliberadamente comprometido.

A partir de la más o menos reciente interpretación marxista de la historia venezolana (7), Pinto nos dice que tanto la Guerra de Independencia como la Guerra Federal nada bueno trajeron al pueblo, ningún cambio favorable o ninguno en absoluto. Que éstas guerras, como todo el devenir histórico del país, eran tan solo producto de los intereses económicos encontrados de las clases dirigentes que detentaban el poder, sin otra justificación que la del interés de clase y sin otro resultado que la muerte, la miseria y el mayor empobrecimiento del pueblo. Estas guerras y sus dirigentes, invocando una

" constitución " llena de libertades, promesas y esperanzas de cambio, promovían una verdadera revolución, pero irrevocablemente las traiciones se sucedían unas a otras. El pueblo era y es en la actualidad -dice Pinto- carne de cañón: Pues lo único que verdaderamente perseguían estos dirigentes era el enriquecimiento personal, el poder total y de allí que la traición fuera inevitable. Pinto opone en contrapartida a los Rosendo Calcurián, al pueblo bueno, fiel y verdaderamente comprometido con una revolución, un ideal y un futuro cambio, propicio al pueblo.

La comparación con la actualidad, es decir, la vigencia de presentar estos hechos, mostrarlos y además demostrarlos es ante todo la finalidad de Pinto. Buscarle una íntima conexión con nuestra realidad cotidiana y que podamos aprender una lección para poder tomar una decisión que solucione lo que se nos está denunciando. Los dirigentes de hoy, al igual que los del pasado, invocan ideales incitando a confrontaciones aún siendo tan sólo electorales, para ganar el poder y la riqueza personal, olvidando y traicionando al pueblo en sus aspiraciones de cambio y de revolución. A éste punto la obra de Pinto es altamente moral y nos destaca el siguiente concepto ético-práctico en Ermelinda, y los otros tres soldados: No importan las derrotas y las traiciones, hay que continuar la lucha sin descanso y sin pensar en el pasado, luchar por el cambio, pues éste es posible y no se puede admitir el derrotismo. Y sorprendentemente Pinto nos propone una famosa y enigmática solución anar

quista para la lucha sobre todo en contra de la traición, que consiste, utilizando un criterio cirujano en la lucha política en comparación con el cuerpo humano, estipulando que miembro que no sirva, no funcione ó este gangregado se extirpa ó se amputa para que no haga daño. Eliminarlo es la mejor y definitiva solución.

Esto nos recuerda la anécdota del célebre "campesino español" anarquista anti-franquista cuando en otro tiempo le preguntó a un latinoamericano: "Mire cuantas dictaduras tienen ustedes", el latinoamericano le respondió que nueve y el español le dijo: "Mire, nueve balas".

IV.6

LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA

Rodolfo Santana

La Empresa Perdona un Momento de Locura es una obra de Rodolfo Santana escrita en 1977. Fue estrenada en Mayo de 1978 bajo la dirección del mismo autor con el grupo Cobre en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela. Fue publicada por Fundarte (1) en sus cuadernos de difusión junto con dos obras más: La Horda y El Animador, bajo el título de Piezas Perversas.

De estas piezas en conjunto Susana Castillo (2) ha dicho que son de marcada inmadurez. Que en ellas se repite y acentúa una falla o error de perspectiva, ya anterior a otras obras suyas, porque constituyen un estudio de aberraciones sexuales desbordadas sobre el texto y la escena en caso de representarse. Y Azparren Giménez ha señalado con motivo de su representación que:

" éste es uno de los mejores textos del autor y también de la literatura dramática venezolana..." (3)

Dentro del contexto de teatro político en Venezuela que estamos trabajando La Empresa Perdona un Momento de Locura es de significativa importancia. Ella representa y es, a nuestro juicio, la obra de contenido político más lograda y madura, no sólo del autor, sino también y, sobre todo, la pieza más clara dentro de la dramaturgia comprometida con una ideología de izquierda.

La escogimos en principio como máximo exponente del proceso de "perfección" comenzado con La Farra en su trabajo de escritor. Y en segundo término, por ser esta pieza, en el conjunto de la dramaturgia política de la segunda mitad de la década de 1970 en Venezuela, la más representativa de los cambios históricos operados en el país: Si recordamos o hacemos historia, podemos darnos cuenta que el devenir teatral que va del año 75 en adelante es de paulatina profundización en cuanto a su calidad dramática y producción escénica. Presentándose estos años como de reafirmación y consolidación de planteos ideológicos y estéticos inaugurados en los cinco años anteriores cuando la incertidumbre y la angustia eran los elementos predominantes de una crisis nacional. Que, incentivada por un auge económico y que los autores dramáticos tuvieron que enfrentar, encontrándose anuladas todas aquellas "armas", formas y maneras que durante los diez años anteriores le permitieron una cómoda desenvoltura en sus contenidos esenciales, identificados con conceptos que estaban fuera de duda y, que justificaban su existencia perse; aún cuando se manifestaran contrarias a un mínimo de calidad teatral obvia.

La Empresa Perdona un Momento de Locura contiene la vía encontrada por un autor y la dramaturgia nacional con preocupaciones políticas capaz de dar una respuesta satisfactoria en el campo teatral a las circunstancias nacionales que inexorablemente exigían mayor "calidad" o efectividad en un medio

asimilativo, permisivo, y de fauces abiertas, dispuestas a engullir los intentos de enfrentamiento cónsonos a la cambiante perspectiva del país.

La obra posee aún, valores y conceptos unívocos y apasionados que responden a una realidad un poco inventada y conceptualizada que continuada en La Empresa... está presente en muchas otras de sus obras anteriores y posteriores como: La Farra y Ultimo Round. (4)

La pieza está lejos de contener a cabalidad los parámetros esenciales promovidos por Brecht. No contiene los más popularizados hasta entonces en ninguna de sus instancias principales: La obra no es épica y su estructura, lenguaje y forma exterior, no corresponde con la poética brechtiana. Este solo es un ejemplo que nos motiva a indagar en una acción dramática propulsora de una visión renovadora de la poética de B. Brecht sobre el país.

La obra no copia módulos establecidos para un teatro político. En ella, dice Azparren, se

" desarrolla una situación elemental en la que la habilidad de un sistema opresivo manipula una conciencia alienada por situaciones de violencia permanente " (5)

Pero ello, en la relación interpersonal de dos individuos: Un hombre y una mujer. O mejor dicho un obrero, Orlando

Núñez y una profesional psicóloga, sin nombre propio, impersonal.

La acción que motoriza la intriga y, a través de la cual se nos cuenta la historia o anécdota de la obra, ha sucedido ya. Pertenece al pasado.

La Pieza es tan sólo revisión de un pasado para saber como proyectarlo en un presente y un futuro. Es decir, "diáléctica histórica": Un obrero que tiene más de 15 años trabajando en una empresa, acude a una cita con una psicóloga industrial que trabaja para esta misma empresa. Está citado porque un día antes, Orlando Núñez el obrero, luego de observar como una troqueladora de la compañía trituraba la mano de otro obrero, se puso fuera de si -"histeria paranoide"(pag. 93)- y comenzó a dar golpes con un martillo sobre las máquinas. Vociferando, sin saber conscientemente lo que decía, en un estado de paroxismo:

" que los yankis eran dueños de esta empresa y que la plusvalía de trabajo... Era saqueada y explotada ",

que

" 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..."(pag. 92)

Había pues que buscar las causas y, mostrarle al lector -espectador-, qué cosas dieron origen a este momento de locura.

Pero en uno de sus contenidos más auténticos y genuinamente políticos

" el proceso sirve también -dice Azparren- para evidenciar las intenciones del sistema y la forma como usa en beneficio propio las conflictos de una clase subalterna " (6)

Con La Empresa Perdona un Momento de Locura, Santana aborda con talento y gran imaginación, el trabajo de buscar un camino llano a la exigencia de un teatro político deslustrado de los elementos más externos y mal comprendidos de la poética de B. Brecht. Hasta ese momento en Venezuela, los elementos llamados brechtianos, tales como: El distanciamiento, la forma y estructura épica y su montaje escénico, habían alestargado y enmohecido, paradójicamente, a un movimiento con intenciones políticas. La poética brechtiana, comprendida quizás a medias, o no exactamente aplicable en el país, tan sólo contribuía a fortalecer una intención y, por supuesto, al desarrollo que diera posibilidad de continuar en la búsqueda.

Creemos que Santana con La Empresa... logra otra interpretación de Brecht distinta y, más acorde con el país, que la intentada miméticamente por sus predecesores en el teatro político. Santana otorga mayor relevancia a aquellos elementos, de la poética de Brecht, que hasta entonces habían permanecido

en segundo lugar. Relegados a un último término. Su intención ya no es facilitarle al espectador, como a través de un microscopio, la visión de una sociedad o de un proceso histórico. La Empresa ... no es la radiografía de un conflicto nacional. No contiene moraleja. Es tan sólo el desnudo del drama íntimo de un hombre, que trasciende al plano en que el lector -espectador, puede conscientemente experimentar el dolor cotidiano de una clase y, de cómo esta clase es explotada y envilecida.

Este conocimiento, Santana lo trasmite con claridad, sin rebuscamientos ni pancartas. Afianzado en una literatura que tomó como punto de partida ya lejano, pero no olvidado: la literatura y la poética de Brecht.

Rodolfo Santana retoma e interpreta a Brecht, con la intención drástica de cambiar la perspectiva desde donde se mira (¿Quizás sin saberlo?). Toma y desecha a "capricho" aquello que le sirve o viceversa. Conserva el odio al "Burgués". Se dirige sensiblemente a la injusticia de que es víctima la mayoría. Nos describe los problemas en que vive la clase obrera, explotada y engañada. Su misión es decir y propagar la verdad. Probárnosla desde el fondo con hechos y acontecimientos sociales. Pero a la vez con humanidad y sencillez.

Santana extrema la situación dramática, aunque no tanto como en sus otras obras, para mejor impactar y demostrar su "mensaje".

Los dos personajes de la pieza: Orlando Nuñez el obrero, con nombre propio y, la Psicóloga sin nombre propio -designativo de una función, profesión u oficio- juegan en un diálogo terapéutico y requisitorio. Donde uno de ellos, (la Psicóloga, por supuesto), gobernará y dominará la situación durante toda la obra. El obrero, permanecerá en una constante e impotente sumisión, ante un avasallaje verbal.

La Empresa... obra en un acto y sin división por escenas tiene unidad de tiempo y espacio. Está construída a base de los procesos psicológicos aplicados por la Gestalt. Siguiendo esta línea Santana arma una estructura dividida en seis etapas. Correspondiendo cada una de éstas etapas, a un avance de cierta terapia. En un diálogo ininterrumpido de pregunta-respuesta. De relación inquisidora de médico-enfermo, comenzando como un 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...

Orlando.- Controlo la bebida para no irrespetar
a nadie... No me gusta pelear, pienso
las cosas. " (pag. 73-74)

Este es el comienzo de la obra. Forma parte de la prime
ra etapa de la división que por razones de análisis hemos he-
cho. Para un mayor acercamiento y comprensión de la obra de
arte. Como para completar una ficha vital, a Orlando se le
preguntan las siguientes cosas:

Psicóloga.- ¿ Dónde vive ?

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

Psicóloga.- No sé

Orlando.- Cierto, usted no vive en un rancho. ¿Quie
re visitarnos? Claro, tendrá que subir
muchas escaleras. (pag. 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 la lleva bien con su mujer ?

Orlando.- ... Yo y la María Antonia nunca nos hemos disgustado seriamente. " (Pag. 75,76)

" 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. No recuerdo

Psicóloga.- ¿Qué es lo que más teme en 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 entre la compañía y yo.

Psicóloga.- No tiene que ver porque la compañía no lo quiere así. Señor Núñez. " (Pág 84)

" Psicóloga.- ¿Cuáles eran las ideas de Antonio?

Orlando.- Políticas, señorita. ¡Ideas Políticas!

Orlando.- (Bajo) Se metió en política desde liceísta... Un día me lo llevaron preso por estar en una manifestación en la embajada de los yanquis. El 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... " (Pag. 85-88)

Hasta aquí la primera etapa, donde a la vez comienza la siguiente, no sin antes advertirle a Orlando que la compañía no cree soportar otro de sus ataques. "Queremos ayudarlo, pero si insiste en ahogarse no podemos hacer nada".

En la segunda etapa de la "terapia" se buscará el diagnóstico "acertado" a la enfermedad de Núñez y para ello retoman el momento de 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 ésta empresa, podríamos decir. Es más, deseamos no sólo que sea como era antes, sino mejor. Para ello debemos corregir ciertas fallas en su psique. "(pags 91-95)

Luego viene la tercera etapa: el tratamiento sintomático, lavado de cerebro: La empresa le ofrece descargar la agresividad contenida sobre un muñeco que va a golpear. Hay que volverlo de nuevo conformista y satisfecho, hasta hacerlo confesar "¡soy feliz con lo que tengo!".

Psicóloga se acerca al monigote. Lo mueve.

" Psicóloga.- Este muñeco lo es todo 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. "

" Psicóloga.- Tiene mucha agresividad y éste es modo de descargarla. La empresa se la ofrece. Aprovechela. "

" Psicóloga.- No vamos a estar soportando que cada vez que se le ocurra descargue martillazos sobre las máquinas y provoque motines. "
(pags. 95-97)

E invocando a Tomás de Aquino, lo convence de su vida satisfactoria:

" Psicóloga.- Observe el lado positivo. Lo positivo. Veamos: estabilidad, hijos bien educados. Con sacrificios pero 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 Mendoza sufre de úlceras. ¿Lo sabía? (pag. 100)

En la cuarta etapa la psicóloga procede a la anulación de las ideas que sostuvieron y, a la vez provocaron su reacción frente a las máquinas: Las ideas anti-yanquis de Antonio. Que

tan solo 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 eso suficiente para validar un crimen?

Orlando.- Decía que ésta sociedad era injusta.

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

(Pag. 104)

En la quinta etapa termina la "terapia". Completando el "tratamiento médico". La empresa comprende su enfermedad y le otorga quince días de reposo y una prima especial, además de un aumento de sueldo. "Un regalo señor Núñez". Para que pueda pensar en lo que hizo y comprenda que es un error.

La sexta y última etapa de la sesión psicológica converge en un acercamiento personal. Los comentarios de los directivos y sus compañeros sobre su caso.

" Psicóloga.- Los dirigentes sindicales también intercedieron. Todo el mundo, aprendices, obre

ros y ejecutivos están preocupados por usted. ... Se decidió testimoniar el agradecimiento a muchos años de trabajo tesonero antes que castigar un momento de irreflexión. "

" Psicóloga.- Me lo enviaron a mí, para hacerlo de nuevo un hombre feliz y útil a esta empresa que lo necesita. ¿Entiende? Que lo necesita " (Pag 107)

Lo llama por su nombre propio para pedirle un favor. Que acepte un acto en su honor, una condecoración y dé un discurso en la semana próxima para la celebración de los veinte años de la compañía. Orlando acepta y la psicóloga escribe el discurso. La empresa está alterada. Los obreros preguntan en voz alta qué pasará con Orlando. Hay desorden, crisis, riñas y ha bajado la producción.

El personaje de Orlando Núñez, el obrero, es enormemente simple en su humanidad. De una ingenuidad extrema, cuyo parangón con cualquier otro ser humano resultaría muy difícil. Pero, paradójicamente, resulta profundamente humano. El personaje de la psicóloga, por el contrario, al ser casi, nada más que un aparato ideológico y represivo del poder, representa a una figura abstracta de sujeción. Sin fisuras humanas. Posee tan sólo una existencia social.

La acción está dada, o parte, en realidad, de todos los años de vida paupérrima que hasta ése momento había llevado Orlando. Y el desencadenante concreto de esta acción, hacia una intriga posterior (cita con la psicóloga), es una troqueladora cualquiera de una compañía, que destruye la mano a un obrero de 8 a 12 y de 1 a 4 pm.

La psicología médica conserva aquí -como toda la medicina en general- su ya antigua e ineludible condición "reaccionaria": restaurar la fuerza de trabajo. Se busca un diagnóstico para hacer un récipe, una receta para restablecer parte de la producción.

Se emplea un soporte científico ya obsoleto para aplicárselo a Orlando. Se reitera un viejo y desusado concepto de histeria paranoide como acción irreflexiva. La psicóloga lleva un proceso en todo verídico y auténtico. No pretende engañar a Orlando del todo. De acuerdo a Sigmund Freud y Alfred Adler (7) es acertado el calificativo aplicado a Orlando. Este diagnóstico reconocido como una especie de neurosis, no está a su vez reconocido como ataque imprevisto y momentáneo. Sino que es prácticamente una enfermedad incurable. Y así es como manipulando este concepto, ingenuamente comienza a surtir efecto en las flaquezas del obrero. Que sólo tuvo un oportuno, normal y saludable factor desencadenante de su agresividad, de su "momento de locura".

En La Empresa Perdona un Momento de Locura, el obrero Orlando Núñez ni en un "juego" de terapia, puede destruir, o modificar; pues es un muñeco flexible y con lo que golpea es de goma, no contundente. Porque en realidad, quien posee otra clase de flexibilidad y a quien modifican y revolucionan con algo más suave pero más fuerte y contundente que un garrote de goma, es al obrero Orlando Núñez.

Estudios no publicados aún (8) ubican a dos protagonistas además de Orlando y la psicóloga, nombran al hijo ya muerto del obrero: Antonio y, nombran también a la empresa. Creemos verdaderamente que el protagonista de la pieza, si habríamos de escoger, está dado en el título: La empresa... . Tal como en la narrativa de Rómulo Gallegos, de quién se habla particularmente es de la "selva" en Canaima y Marcos Vargas es nuestro guía. Así también, de quién se habla en la obra de Santana, es de otra clase de selva, no tan tropical. La Empresa en mayúsculas es la gran protagonista, de quién se discute y habla. Valga el-quizás exagerado-parangón, para testimoniar desde el teatro un refinado canibalismo. La empresa representada por la psicóloga -impersonal, femenina, Canaima, Selva- se traga al hombre. Unico enfrentador valiente dispuesto a la lucha, aunque sea inconcientemente. Pero se lo mastica y se sirve de él -masculino, hombre universal, venezolano, Marcos Vargas-. A Orlando Núñez se lo traga la empresa. La nueva selva de la civilización industrial. .

La Empresa Perdona un Momento de Locura es sin duda alguna, desde nuestro punto de vista, la obra más "violenta" y política de Rodolfo Santana. Aunque paradójicamente, en ella, no haya como en otras obras suyas, agresiones físicas, torturas, violaciones, palabras fuertes, soeces, ni latigazos.

Santana no sólo posee el récord de ser el autor que con menos años de vida es el más publicado y prolífico. Sino que también, ese récord se extiende, quizás por lo anterior, a tener el mayor número de críticas, estudios y, análisis que hasta ahora se haya hecho sobre cualquier otro autor de teatro en Venezuela. Leonardo Azparren, Rubén Monasterios y Susana Castillo son sus principales apologistas. Y de ellos, es Azparren el que más extensamente se ha ocupado de este autor. En su libro El Teatro Venezolano y otros Teatros, acuña de una vez y para siempre una palabra: "violencia", como categoría estética. Y será insoslayable referirse a ella en cuanto se pretenda hablar de la dramaturgia de Santana. A partir de Azparren todos los estudios la reiteran en todas sus formas posibles, es decir, como bien lo dice en su libro:

" el tema de la violencia cobra características especiales (...), la violencia aparece en éstas piezas como un modo de vida, como el hábito de una sociedad que durante 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 o, también, verdadera cara de los demagogos seculares de nuestra historia.

La violencia destructiva (...) una legión de artifices de la violencia, viciosos y malolientes, cuya penetración turbadora ha llegado hasta ofuscar las conciencias, dando origen a las mas absurdas consejas, que sin embargo, fungieron y aún fungen de ideologías para muchos " (9)

Los temas fundamentales y casi únicos de Santana son los de la violencia en todos sus significados, símiles, y metáforas posibles.

Santana describe una situación dolorosa y represiva. Denunciando las sutilezas de los mecanismos para violentar y agredir a una clase social. Golpeándola con algo más fuerte aún que la tortura física.

La Empresa... pertenece a una literatura probante, de corriente magisterial. En ella se nos describe los problemas suministrándonos, explicando y subrayando ciertos elementos en los que encontraremos la interpretación correcta de causas y efectos. Para no dar la menor oportunidad al equívoco.

Es ya tradicional ver en Santana, a un derrotista, a través de casi todas sus obras. Actitud acorde, según Azparren

con "un destino nacional en crisis". Sin embargo es un hecho su optimismo. Suponiendo que quizás su "mensaje" está dirigido a una clase que no es exactamente la obrera. Pues, quizás piensa, repetimos, que a esta clase social no es necesario un camino que ya conoce. La literatura puede contribuir al cambio abriendo los ojos y alertando las conciencias de las gentes sobre la verdad. Este podría ser el pensamiento de Santana, en vista de la realidad teatral y social del país.

V

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En los años comprendidos en nuestro marco de estudio no se puede hablar de teatro político propiamente dicho. A partir de las teorías que han generado el término teatro político, teorías de Piscator, Brecht, Meyerhold, y seguidores como Augusto Boal y Enrique Buenaventura, no se puede localizar una obra de teatro en Venezuela y en los años setenta que se adapte al molde o eje referencial previsto para el teatro transgresor y contestario.

Evidentemente se encuentran obras con un alto contenido de compromiso social, de compromiso con la realidad del país. Compromiso que se traduce en la necesidad de denunciar, de comunicar un descontento con el imperialismo, con el capitalismo. Compromiso que al no ser traducido dentro de los parámetros de la realidad venezolana y al estar ordenado y dirigido por ejes ideológicos enmohecidos va cejando hasta claudicar.

Los artistas de los años setenta toman conciencia del papel que les corresponde dentro de un proceso de cambio social, tratan de distinguir la especificidad de un compromiso con la nación y buscan cierta libertad para crear sin esquemas ni dogmas.

Tomando en cuenta la "ceguera ideológica" que significa la radicalización de núcleos minoritarios, cerrados en sí mismos y que contrastan con la indiferencia y alienación del

país, tratan de tener noción del mundo en que se mueven, rompiendo, en lo posible, las estructuras alienantes que no les permiten un mayor contacto crítico con la realidad. Asumiendo el compromiso político-social como un compromiso del teatro consigo mismo, con sus posibilidades de realizar, de producir y comunicar un mensaje.

Comienza a aparecer la tendencia generalizada hasta nuestros días de 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 " (1)

Y que para el mismo es necesario considerar los actuales momentos y replantear la visión del medio social. Esto conlleva a un planteamiento de nuevos métodos expresivos y un nuevo estudio histórico y/o sociológico.

Como todas estas transformaciones se van sucediendo casi de manera imperceptible en la realidad de los años setenta, se van sucediendo en consecuencia a:

.- El período democrático que se inaugura con el Dr. Rafael Caldera y que prosigue con el Sr. Carlos Andrés Pérez se puede considerar como uno de los períodos "más pacíficos" que habían vivido los venezolanos:

- .- No hay suspensión de garantías constitucionales.
- .- Se acaba con la psicosis guerrera gracias a la pacificación del país.
- .- La entrada de divisas petroleras con su consiguiente conciencia de país nuevo-rico también ayuda a la pacificación.

Todas estas características pertenecientes al período de los años setenta afecta tanto a los grupos políticos, radicales o no, como a los artistas comprometidos en una transformación social, los cuales se dirigen a una reflexión más profunda sobre su verdadera participación en el proceso revolucionario.

- .- Las actividades radicalizadas y de tipo experimental pertenecientes a la década de los sesenta, después de su inicial riqueza o espíritu de innovación, habían dejado un saldo lamentable para la década subsiguiente del teatro venezolano:
- .- Salas vacías por falta de público.
- .- Una poco probable calidad en los espectáculos.
- .- El carácter marginal del teatro en comparación con la infraestructura administrativa procurada para las demás artes.

Ante esta crisis, los artistas comienzan a dudar de la efectividad de muchos puntos referidos a la forma de concientizar al pueblo a través del teatro.

- .- El problema de la calidad estética de los espectáculos teatrales comenzó a preocupar tanto al artista que muchas veces se sacrificó el contenido político de una obra en función de una dudosa belleza formal. De allí que las propuestas brechtianas y piscatorianas fueran poco a poco dejadas de lado.
- .- La Creación Colectiva y las propuestas de Augusto Boal fueron ejercicios para grupos experimentales, que verdaderas propuestas políticas dentro del medio teatral venezolano.
- .- Las pocas obras producidas en este período de diez años, y que tuvieron una pretensión política, al ser analizadas presentan en común un alto grado de ingenuidad política, que parte de la ausencia de los grandes problemas del venezolano.

En estas obras se pretendió utilizar un ideal de la realidad latinoamericana en función de presentar máximas sociopolíticas que al no ser descompuestas concientemente introducen el término de la "fatalidad", con lo cual se aliena aún más al espectador.

- .- Las obras de contenido político que se comienzan a escribir a mediados de la década de los setenta tienen a su favor un mayor grado de calidad en la realización de los textos, pero las mismas no se plantean una transformación radical de la sociedad, sino que presentan una idea "reformista".

Las mismas se plantean explicar el país (Cómo es su historia, cómo es su actualidad), desde la visión del artista como individuo y no de este como ideología política.

- .- La posición cosmopolita de la sociedad venezolana, ampliada por la abundancia económica, relacionó a los teatros venezolanos con muchas tendencias y nuevas maneras de entender el hecho teatral, con lo cual el teatro venezolano se enriqueció y fomentó su propia liberación de dogmas y reglamentaciones caducas. Se hizo evidente que las viejas formas de teatro político ya no tenían cabida dentro del nuevo panorama social y teatral.
- .- Habiendo quedado en la resaca del inconciente colectivo teatral venezolano la idea del teatro como instrumento político de transformación social, muchas obras se escudaron en esa idea sin justificar su verdadera valía y apoyándose en la representación de temas generalizantes y poco transgresores.
- .- A pesar de la abundancia económica, el teatro venezolano no produjo una infraestructura administrativa, con la cual garantizar la profesionalización de artistas dedicados exclusivamente al teatro. Por lo cual, estos artistas se aliaron a la T.V., a la radio, a las instituciones, a la burocracia, etc. Recurso que mediatizó las conciencias radicalizadas en épocas anteriores.

" si tantas y tantas cosas alteraron la profetizada historia de América Latina, muchos llegaron a la razonable 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 solo 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. " (2)

NOTAS

NOTAS DEL CAPITULO I

- 1.- CANTOR Norman F. La Era de la Protesta. Oposición y Rebelión en el Siglo XX, p. 15.
- 2.- Idem.
- 3.- Idem.
- 4.- Ibidem pp. 12-13
- 5.- Ibidem. p. 13
- 6.- Ibidem. p. 14
- 7.- Ibidem. p. 14
- 8.- Ibidem. pp. 413-414.
- 9.- PISCATOR Erwin. Teatro Político. Capítulo: " Para la Historia del Teatro Político " p. 29
- 10.-BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro. Capítulo: " Noticias sobre la dramática dialéctica "pp 30 31.
- 11.-WERWARTH George. Teatro de Protesta y Paradoja. Prólogo. pp. 10-11.
- 12.-ADORNO Theodor W. El Teatro y su crisis actual. Capítulo a cargo de Pierre Pronko "El Teatro Político" pp. 95-96.
- 13.-Idem.
- 14.-MEYERHOLD Textos Teóricos v. 1 Capítulo: "El teatro de nuestro tiempo" p. 191.
- 15.-MEYERHOLD Textos Teóricos v.1 Prólogo a cargo de Juan Hormigón. p. 20.

- 16.- BRECHT Bertolt La Política en el Teatro " Noticias sobre la Dramática dialéctica" p. 24.
- 17.- ADORNO Theodor W. El Teatro y su crisis actual. Cap. "El teatro Político" a cargo de Pierre Pronko. p. 23.
- 18.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro Cap. "Noticias sobre la dramática dialéctica" p. 33.
- 19.- PISCATOR Erwin Teatro Político. p. 40.
- 20.- CHIARINI Paolo. Bertolt Brecht. Apéndice. p.212.
- 21.- " Los rótulos, hasta los más afinados, no son más que aproximaciones, útiles solamente si se los reconoce como tales y afortunados sólo en la medida en que pueden dar una idea de las complejidades de las cosas que designan " (V. Fanger donal. Dostoievski y el Realismo Romántico. pref. p. 7 ed. UCV Caracas 1970)
- 22.- PISCATOR Erwin. Teatro Político. Madrid 1976; y MEYERHOLD E. Textos Teóricos. Vols. 1 y 2 Madrid 1972.
- 23.- P.E.V. Berthold M. Historia social del teatro Vol. 2 Madrid 1974 y Boal A. Teatro del Oprimido Buenos Aires 1974
- 24.- BERTHOLD Margot. op. cit; Cap. A p. 250
- 25.- PISCATOR Erwin op. cit; Cap II pp. 32-33
- 26.- Ibidem. c. f. Cap II p. 33
- 27.- op. cit. Cap. I pp. 15-24-27.
- 28.- op. cit. p. 28

- 29.- " Tesis sobre la Cultura Proletaria" Obras Completas
 Lenin T. IXL pp. 336-337; A62.
- 30.- MEYERHOLD E. op. cit., Introducción p.71
- 31.- PISCATOR Erwin. op cit., Cap II p. 31
- 32.- BOAL Augusto. Teatro del Oprimido Cap. 2 p. 79. Cap. 3
 p. 111 ed. de la Flor. Buenos Aires 1974
- 33.- MEYERHOLD E. op. cit., Introducción p. 58
- 34.- PISCATOR Erwin. op. cit. ..."empleo sin escrúpulos de
 todas las posibilidades:música, canción
 acrobacia, señales rápidas, deporte, pro-
 yección, cine, estadística, cuadros de
 actores, arengas. "
- 35.- PISCATOR Erwin. op. cit. Introducción p. X cita y para-
 frasis.
- 36.- op. cit. Apéndice. p. 374 y Cap. XVII p. 191. " La expe-
 riencia de la Primera Guerra Mundial me había demostrado
 con qué realidades, tenía que contar: opresiones y lu-
 chas políticas, económicas, sociales. Yo veía en el tea-
 tro el lugar apropiado en donde estas realidades podían
 ser expuestas a la luz " p. 374.
- 37.- CFR. Caps. III, IV, VIII, XVI.
- 38.- op. cit. Cap. II pp. 36-37. pie de pags.
- 39.- op. cit. Prol. p. XVI. "-Aquí, no es la cuestión deci-
 siva la estética, referente a invención, fábula o ela-
 boración artística, sino de la distribución y agrupación

- de la materia dramática, el reconocimiento y sumisión a la tendencia objetiva en oposición a la tendencia declamatoria'-' Loc. cit. (Para Sastre A. declamatorio es igual a subjetivo). idem.
- 40.- STENDHAL. Rojo y Negro Cap. XIX., p. 410 ed. Alianza Madrid 1976.
- 41.- CFR. COFFERMAN, E. DUPRE, G. Teatros y Política ed. de la Flor. Buenos Aires 1969 (las contradicciones a la que se aluden son su rechazo definitivo del arte burgués y no contar con otra práctica artística que con la clásica y burguesa). Este apartado entre paréntesis es nuestro.
- 42.- BOAL A. op. cit. Cap 2 p. 78.
- 43.- Esta última frase pertenece a Margot Berthold. op cit. Cap. 4. p. 257.
- 44.- PISCATOR Erwin. op. cit. Cap. II pp. 36-37. "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."
- 45.- BOAL A. Loc cit.
- 46.- PISCATOR Erwin. Caps. VIII, pp. 81-82, VIII p. 331.

- 47.- MEYERHOLD Textos Teóricos v. 1 " Los puntos débiles del Frente Teatral" p. 291.
- 48.- Ibidem. Cap. "La Tierra Encabritada: 1. Espectáculo de Agitación 2. Dispositivo Escénico" p. 70
- 49.- COPFERMAN E. Teatro y Políticas, Cap "Erwin Piscator" pp. 84-85.
- 50.- MEYERHOLD. Textos Teóricos p. 253.
- 51.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro. "Pequeño Organon para el Teatro". número 21. p. 72.
- 52.- BRECHT Bertolt. ob. cit.N- 22. p 72
- 53.- COPFERMAN E. Teatros y Políticas " Erwin Piscator: Post-Scriptum al teatro político" por Jean Jacques Gautier. p. 81
- 54.- BRECHT Bertolt La Política en el Teatro "Pequeño Organón" número 23 pp. 72-73.
- 55.- COPFERMAN E. Teatros y Políticas " Pedagogía y Forma Epica de Brecht" por Bernard Dort pp. 58-59
- 56.-BRECHT Bertolt. El Compromiso en Literatura y Arte "Sobre Literatura" p. 78.
- 57.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro "Pequeño Organón... " N- 65 pp. 93-94.
- 58.- CHIARINI Paolo. Bertolt Brecht. p. 99.
- 59.- COPFERMAN E. Teatros y Política. "Pedagogía y Forma Epica de Brecht" por Bernard Dort p. 59.
- 60.- LUKACS Georg. El Alma y las Formas y la Teoría de la Novela.Cap "Metafísica de la tragedia"(Paul Ernst)".

- 61.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro "Pequeño Organón ..." N- 44 p.
- 62.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro "Noticias sobre la dramática dialéctica" N- 6. p.32
- 63.- BRECHT Bertolt. Ob cit "Pequeño Organón..." N- 58. p. 89
- 64.- BRECHT Bertolt. Escritos Teóricos v. 1. "Dialéctica y Distanciamiento" p. 187.
- 65.- BARTHES Roland. Ensayos Críticos " Las Enfermedades de la Indumentaria Teatral" p. 65.
- 66.- BARTHES Roland. Ob. cit. "Las Tareas de la Crítica Brechtianas" p. 104.
- 67.- CHIARINI Paolo. Bertolt Brecht Cap. I pp. 21-27.
- 68.- Tomado del Prólogo realizado por J. A. Hormigón al libro de Meyerhold Textos Teóricos v. 1
- 69.- CHIARINI Paolo. Bertolt Brecht p. 87
- 70.- BRECHT Bertolt. El Compromiso es el Arte pp. 157-159.
- 71.- BARTHES Roland. Ensayos Críticos "La Ceguera de la Madre Coraje" p. 62.
- 72.- BAYON Damián. América Latina en sus Artes "El arte de una sociedad en transformación" por Saúl Yurkievich. pp. 173-188.
- 73.- BRECHT Bertolt. La Política en el Teatro. "Noticias sobre la Dramática Dialéctica" p. 24.
- 74.- CASA DE LAS AMERICAS editor El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva. Villagómez Alberto pp. 120-121.

- 75.- Idem
- 76.- Ibídem, Artículo de Atahualpa del Ciopo, pp 109-115.
- 77.- Ibídem, Martínez Gilberto, p, 186.
- 78.- Ibídem. Carlos Reyes p. 77.
- 79.- BUENAVENTURA Enrique y otro "Apuntes para un método de Creación Colectiva "Revista de Teatro de Medellín v. 9 (1972) p.81
- 80.- AZPAREN Leonardo. Artículo en la Revista Imagen, N- 52 (Junio 1972) p. 4.
- 81.- CASA DE LAS AMERICAS editor. El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva, Domínguez Espinoza Carlos p. 29.
- 82.- Ibídem. Vásquez Pérez Eduardo, p. 144.
- 83.- Ibídem. Martínez Gilberto, p. 205.
- 84.- Ibídem. p. 204
- 85.- Tomado de las críticas existentes a la Creación Colectiva de diferentes autores en el libro CASA DE LAS AMERICAS El Teatro Latinoamericano De Creación Colectiva. "Otras Opiniones" pp. 497-534.
- 86.- Ibídem. pp. 506-509.
- 87.- Aunque también puede haber creación Colectiva sin un contenido político de izquierda. Ejm. ¡ Oh Calcuta! o ¡Hair!
- 88.- a* Teatro del Oprimido y otras Políticas, ed. de la Flor Argentina 1974
- b* Teatro del Oprimido 2 ejercicios para actores y no actores ed. Nueva Imagen México 1980.

c* Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular. ed. Nueva Imagen. México 1982.

- 90.- BOAL A. Teatro del Oprimido Cap. 1 pp. 11-66.
- 91.- Ibidem. Cap. 2 pp. 69-99.
- 92.- Op cit. Cap. 3 pp. 109-140
- 93.- Ibidem
- 94.- MEYERHOLD E. Textos Teóricos v. 1 Introducción pp. 60-61 cit. por J. A. Hormigón pie pag. 84-85
- 95.- BOAL A. op cit Cap. 4 p. 153
- 96.- Ibidem p. 238
- 97.- LENIN. La Literatura y el Arte p. 339 ed. Progreso. Moscú 1979.
- 98.- BOAL A. op cit Cap. 4 p. 143
- 99.- Ibidem. p. 191.

NOTAS DEL CONTEXTO HISTORICO
CAPITULO II

- 1.- Rafael Caldera, "La suerte de la Democracia en América Latina" por Francisco José del Solar.
Opiniones Latinoamericanas, Mayo 1979.
N- 11 pp. 21-23.
- 2.- RAMIREZ José, El 18 de Octubre y la problemática Venezolana actual (1945-1979) Cap XXII, p.281
- 3.- Viernes, 28 de Marzo de 1969.
- 4.- VELAZQUEZ Ramón y otros, VENEZUELA MODERNA
- 5.- VELAZQUEZ Ramón y otros, VENEZUELA MODERNA, p. 336
- 6.- Ibidem, pp. 367,368.
- 7.- Ibidem, pp. 349,350.
- 8.- RAMIREZ José El 18 de Octubre y la problemática Venezolana actual Cap. XXIII, p. 286
- 9.- VELAZQUEZ Ramón y otros, VENEZUELA MODERNA p. 365
- 10.- Ibidem. p. 426
- 11.- RAMIREZ José. Ob. cit. Cap. XXIV, p. 288
- 12.- VELAZQUEZ Ramón y otros. Ob cit. p. 413
- 13.- El Partdo Comunista al estudiar el por qué de su fracaso electoral produce una nueva división que dará a la luz una nueva agrupación: Vanguardia Comunista.

- 14.- Tomado del discurso de posesión de mando del Presidente Carlos Andrés Pérez, del libro de VELAZQUEZ Ramón y otros Ob Cit-p. 414
- 15.- Ibídem, p. 426
- 16.- Ibídem, p. 423
- 17.- Ibídem, p. 425
- 18.- Idem
- 19.- RAMIREZ José, Ob cit. Cap. XXIV p. 292
- 20.- LOPEZ MELENDEZ Teodulo. Reflexiones sobre la República
Cap. I pp. 11-26
- 21.- RAMIREZ FARIAS Carlos. "VENEZUELA HUELE MAL"
"La sociedad de consumo"
pp. 163-164
- 22.- Idem
- 23.- Idem

NOTAS DEL CAPITULO IIINOTAS DEL CONTEXTO TEATRAL 1969-1979

- 1.- Rubén Monasterios. " Entrevista a un crítico. Teatro 69"
El Nacional, 28 de Diciembre de 1969
- 2.- Idem.
- 3.- Reseña a la obra OK, El Nacional, 25 de Abril de 1969
- 4.- PEÑA Edilio, Apuntes sobre el texto teatral, p. 31
- 5.- Leonardo Azparren, "El Gran Circo del Sur" Imagen No. 76
- 6.- Anónimo. Reseña, El Nacional, 29 de Noviembre de 1969
- 7.- Rubén Monasterios, "Teatros Universitarios y Revolución Total" El Nacional, 8 de Noviembre de 1969
- 8.- Reseña, El Nacional, 8 de Noviembre de 1969
- 9.- Juan Calzadilla, "Presentación" Revista Nacional de Cultura No. 191. Mayo 1970.
- 10.- Leonardo Azparren, "III Festival" Imagen No. 75 Junio 1970
- 11.- Rubén Monasterios, "El Proceso de Lúculo" El Nacional
6 de Junio de 1970
- 12.- Miguel Torrence, "Entrevista" El Nacional 29 de Mayo de 1970
- 13.- Leonardo Azparren, "La Opera de 3 Centavos" Imagen No. 78
Agosto 1970
- 14.- Idem

- 15.- Herman Lejter, El Nacional, 9 de Agosto de 1970
- 16.- Rubén Monasterios, "La Orgía" El Nacional, 29 de Agosto de 1970.
- 17.- Rubén Monasterios, "El Gran Circo del Sur" 20 de Junio de 1970
- 18.- Leonardo Azparren. "III Festival" Imagen No. 75 Junio 1970
- 19.- L. Azparren, "La Opera de tres Centavos" Imagen No. 78 Agosto de 1970
- 20.- Rubén Monasterios, "Recuento y Pronóstico" El Nacional 2 de Enero de 1971.
- 21.- R. Monasterios El Nacional, 28 de Agosto de 1971
- 22.- R. Monasterios Ob. cit 3 de Abril de 1971
- 23.- Ibidem
- 24.- Humberto Orsini, "Brecht en Venezuela" El Nacional 27 de Diciembre de 1970.
- 25.- MONASTERIOS Rubén. Un Enfoque Crítico del Teatro Venezolano
- 26.- Vidal Rodas, "Las Monjas" El Nacional 2 de Septiembre de 1972
- 27.- Nabor Sambrano. El Nacional "Papel Literario" Diciembre de 1975
- 28.- Antonio Constante. El Nacional 4 de Abril de 1975, Cuerpo C última página.

- 29.- Gerónimo Pérez. El Nacional 18 de Septiembre de 1975
Cuerpo A-4
- 30.- Helena Sassone. El Nacional 12 de Marzo de 1976.
Cuerpo A-4
- 31.- Rubén Monasterios. El Nacional 13 de Enero de 1979
Cuerpo A-4 ("Tiempo de balance I")
- 32.- Leonardo Azparren. El Nacional 25 de Junio de 1978
"Papel Literario" Pag. 4
- 33.- Leonardo Azparren. El Nacional Noviembre de 1978
Cuerpo C. "Papel Literario"
- 34.- Rubén Monasterios. El Nacional 13 de Enero de 1979.
Cuerpo A-4("Tiempo de balance I")
- 35.- Leonardo Azparren. Ob cit, Noviembre de 1978
- 36.- Guillermo Korn. Teatro en Caracas Febrero 78/Abril 79
- 37.- Rubén Monasterios El Nacional 30 de Diciembre de 1978
Cuerpo A-4 (Tiempo de balance II)

Notas de la Síntesis de Actividades Teatrales

- 1.- Notas de La Farra
- 2.- Notas de La Trampa de los Demonios
- 3.- Notas de La Guerrita de Rosendo
- 4.- Notas de La Empresa perdona un momento de Locura

Notas de La Farra

1.- MONLEON José. Teatro y Revolución

En la entrevista realizada a José Ignacio Cabrujas, el mismo hace un comentario favorable a la obra de Santana.

2.- MONASTERIOS Rubén. Teatro Lúdrico

Notas de La Trampa de los Demonios

- 1.- César Rengifo, Imagen de un creador, Ed. Fenacup. Asociación amigos de César Rengifo. Caracas, Venezuela 1981
- 2.- p.e.v. a.- MONASTERIOS Rubén en Teatro Venezolano, pp. 54-56
 - b.- AZPARREN Leonardo: Un paseo dramaturgico, en El Teatro Venezolano y otros teatros pp. 81-88
 - c.- CASTILLO Susana, en El Desarraigo en el Teatro Venezolano: "Un friso Histórico" pp. 65-82
- 3.- HARNECKER Marta. Los Conceptos elementales del Materialismo Histórico Ed. Siglo XXI 40a. edición, México 1979 p. 37

Notas para la Guerrita de Rosendo

- 1.- Teatro Venezolano Vol II A.A.V.V. 1ra ed., Monte Avila editores, C.A. Caracas 1981. Venezuela. p.p. 145-198
- 2.- Ibidem., c.f., p. 145
- 3.- Azparren, Leonardo. El Teatro Venezolano y Otros Teatros cap II p. 72
- 4.- Monasterios, Rubén. Teatro Venezolano. "Gilberto Pinto" p.p 89-91
- 5.- Teatro Venezolano. Vol II. op.cit. prólogo, p. 8
- 6.- Monasterios, Rubén. op. cit p. 89
- 7.- p.e.v. Brito, Federico. Historia Económica y Social de Venezuela . 2 Vols. ed., Universidad Central de Venezuela. Caracas 1966

Notas para La Empresa Perdona un Momento de Locura

- 1.- SANTANA Rodolfo. Piezas Perversas. 1ra. Edición, Fundarte
Col. Cuadernos de Difusión, No. 25
Caracas 1978, Venezuela.
- 2.- CASTILLO Susana. El desarraigo en el teatro venezolano
Cap. 6 p. 155
- 3.- AZPARREN J. Leonardo. "En la antesala mundial de Teatro"
El Nacional Domingo 2 de Julio 1978
- 4.- La Farra editada en 8 Piezas cortas de Teatro y Ultimo
Round no está editado.
- 5.- AZPARREN J. EL Nacional 2 de Julio 1978
- 6.- Ibídem
- 7.- FREUD Sigmund El yo y El ello 3ra. Edición, Alianza Edi-
torial. Madrid 1978 pp. 181-202 y
ADLER Alfred. Psicología del Individuo 3ra. Edición, Edi-
torial Paidós. Buenos Aires 1961 pp. 346-352
- 8.- Tesis de Grado SANTANA R. y RENGIFO C. Como expresión del
Teatro Popular en Venezuela. TRAK, Marta
Mención Artes Escénicas de la Escuela de
Arte de la Facultad de Humanidades y Edu-
cación de la Universidad Central de Vene-
zuela 1983
- 9.- AZPARREN Jiménez El Teatro Venezolano y otros Teatros p. 136

NOTAS CONCLUSIONES

- 1.- MONLEON José. América Latina: Teatro y Revolución
"Introducción" p.25

- 2.- Ibidem. pp. 13-14

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO Theodor W. El Teatro y su crisis actual
Monte Avila Editores.
Caracas, 1969
- AZPARREN J. Leonardo El Teatro venezolano y otros teatros
Monte Avila Editores.
Caracas, 1978 (1ra. Edición)
- BOAL Augusto Teatro del Oprimido
Vol. 2. Ejercicios para actores y no
actores. (1ra. Edición)
Editorial Nueva Imagen.
Serie El Arte en la Sociedad.
México, D. F., 1980
- BOAL Augusto Teatro del Oprimido y otras poéticas
políticas
(1ra Edición) Ediciones de la Flor S.R.L.
Buenos Aires, 1974.
Ediciones a cargo de Gerardo Fernández
- BOAL Augusto Técnicas Latinoamericanas de teatro
popular
(1ra. Edición) Editorial Nueva Imagen
Serie: El Arte en la Sociedad.
México D.F. 1982

- BOSCH GARCIA C. La Técnica de la Investigación Documental
(1ra. Edición) México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959
(3ra. Edición) 1972
- BARTHES Roland Ensayos Críticos
Seix Barral, Biblioteca Breve
Barcelona, 1973.
- BRECHT Bertolt Escritos sobre teatro Tomos I.II.III
Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires, 1973
- BRECHT Bertolt El Compromiso en Literatura y Arte
Ediciones Península
Barcelona, 1973
- BRECHT Bertolt La Política en el teatro
Editorial Alfa Argentina
Buenos Aires, 1972
- BERTHOLT Margot Historial Social del Teatro. Vol. 2
(1ra. Edición) Ediciones Guadarrama S.A
Madrid, 1974
- CANTOR Norman F. La Era de la Protesta. Oposición y
Rebeldía en el siglo XX
Alianza Editorial. El libro de Bolsillo
Madrid, 1973

- CASTILLO Susana El Desarraigo en el teatro venezolano
Marco Histórico y Manifestaciones Mo-
dernas
(1ra. Edición) Ateneo de Caracas, 1980
- CASA DE LAS AMERICAS Recopilación de textos sobre el Tea-
tro Latinoamericano de Creación Colec-
tiva
Serie de Valoraciones Múltiples.
La Habana. Cuba, 1978 (CASA)
- COPFERMAN Emile Teatros y Política
Ediciones de la Flor. (1ra. Edición)
Buenos Aires, 1969
- CHOCRON Isaac El Nuevo Teatro Venezolano
Oficina Central de Información (OCI)
Temas Culturales Venezolanos, Serie I, 4
Caracas, 1966.
- CHOCRON Isaac Nueva Crítica del Teatro Venezolano
Fundarte. Cuadernos de Difusión N- 67
Caracas, 1981
- CHIARINI Paolo Bertolt Brecht
Ediciones Península
Barcelona, 1969
- DUVIGNAUD Jean Espectáculo y Sociedad: Ensayos sobre las
sombras colectivas
Fondo de Cultura Económica
México, 1974.

- ECO Umberto Cómo se hace una tesis. Técnicas y Procedimientos de investigación, Estudio y Escritura
Gedisa. Barcelona 1982
- FANGER Donald Dostoievski y el Realismo Romántico
Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.
Caracas 1970
- GRAY Ronald Brecht Dramaturgo
Ultramar Editores. Serie Azul
Madrid 1979.
- HARNECKER Marta Los Conceptos Elementales del Materialismo Histórico.
(1ra. Edición) Siglo XXI Editores, 1969
(Cuadragésima Edición, 1979) México
- HOCHMAN Elena y otros Notas sobre la investigación Documental
Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales. Cuadernos de Investigación, Serie Docencia No. 4
Universidad Central de Venezuela
Caracas
- HORMIGON Juan y otros Brecht y el Realismo Dialéctico
Comunicación. Serie B. No. 41
Madrid 1975

- KORN Guillermo Teatro en Caracas. (De Febrero de 1978 a Abril de 1979)
Ediciones Casuz
Caracas, 1979
- KORN Guillermo 15 Meses de Teatro en Caracas
Italgráfica.
Caracas, 1972
- LEBEL Jean Jacques Teatro y Revolución. Entrevistas con el Living Theatre
Monte Avila Editores. Colección Prisma
Caracas, 1970
- LENIN, B. I. La Literatura y el Arte
Edición Progreso
Caracas, 1979
- LUKACS Georg El Alma y las Formas y La Teoría de la Novela
Ediciones Grijalbo.
Barcelona, 1975
- MELENDEZ LOPEZ Teodulo Reflexiones sobre la República
Editorial Fuentes
Caracas, 1978
- MEYERHOLD E Textos Teóricos Vol 1. y vol 2.
Alberto Corazón Editor.
Serie Comunicación No. 7 y No. 15
(Introducción y Selección Juan A. Hormigón)

- MONASTERIOS Rubén Un enfoque crítico del Teatro Venezolano
Monte Avila Editores
Colección Temas Venezolanos
Caracas, 1975
- MONLEON José América Latina: Teatro y Revolución
Ateneo de Caracas
Caracas, 1978
- PENA Edilio Apuntes sobre el texto teatral
Fundarte. Cuadernos de Difusión
Caracas, 1979
- PINTO Gilberto Los Fantasmas de Tulemón
Monte Avila Editores. Serie Teatro
Caracas, 1975
- PINTO Gilberto Teatro Venezolano. La Guerrita de Rosendo
Tomo II
Monte Avila Editores 1981
- PISCATOR Erwin Teatro Político
1ra. edición. Colección Expresiones
Serie Teatro
Ayuso, México 1976
- RAMIREZ José Edito El 18 de Octubre y la Problemática Venezolana Actual (1945-1979)
Avila Arte S.A. Impresores.
Caracas 1981.

- RAMIREZ FARIAS Carlos Venezuela huele mal
y otros Editorial Fuentes
Colección Renovación Crítica.
Caracas, 1973
- RANGEL José Vicente Tiempo de Verdades
1ra. Edición.
Ediciones Centauro
Caracas 1973.
- SANTANA Rodolfo 8 Piezas cortas de teatro
Ediciones de la Universidad de Valencia
Valencia, Venezuela 1974
- SANTANA Rodolfo Tarántula
Monte Avila Editores. Serie Teatro
Caracas, 1976
- SANTANA Rodolfo Piezas Perversas
Fundarte. Colección Cuadernos de Difusión. No. 25
Caracas, 1978.
- SERRANO P. Segundo La Literatura Occidental
Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Colección Arte y Literatura
Caracas, 1971.

- STENDHAL Rojo y Negro
2da. Edición. Alianza Editorial
Madrid 1976
- SUAREZ RADILLO Carlos 15 Autores del Nuevo Teatro Venezolano
1ra. Edición
Monte Avila Editores. Colección Temas
Venezolanos.
Caracas, 1971.
- VELAZQUEZ Ramón
CALVANI Arístides
y otros VENEZUELA MODERNA (MEDIO SIGLO DE HIS-
TORIA 1926-1976
Editorial Ariel
Caracas 1974
- VALLEJO César Obras Completas: IV Arte y Revolución
Editorial LAIA
Barcelona 1978
- WELLWARTH George Teatro de Protesta y Paradoja: La Evolu-
ción del Teatro de Vanguardia
Alianza Editorial
España, Barcelona, 1974.

REVISTAS

Revista Comunicación No. 22: Elecciones, Promesas y Comunicación. Edita Centro de Comunicación Social "Jesús María Pellín" Caracas 102.

Revista Imagen

Consejo Nacional de la Cultura
Caracas.

Revista Opiniones Latinoamericanas

No. 11 Mayo 1979. E.E.U.U. La Florida

Revista Nacional de la Cultura

No. 191, Mayo 1970

INCIBA

Periódico

El Nacional (Desde el 1 de Marzo de 1969 hasta el 31 de Marzo de 1979)

Libretos de obras de teatro

La Buhardilla de Gilberto Pinto

Búfalo Bill en Credulilandia. Creación Colectiva

Alma Mater. Creación Colectiva. (Agrupación TO1)