



**ESCRITOS.
CULTURA Y TEATRO**

LUIS CHESNEY LAWRENCE

2013

ESCRITOS. CULTURA Y TEATRO

Luis Chesney Lawrence

1ª. Edición, 2013

Diseño gráfico: Seraidi Chesney Sosa

ISBN-13: 978-1492707035

ISBN-10: 1492707031

Dep. legal: lf06820117002641

Copyright © 2013 Luis Chesney Lawrence

Published by:

CreateSpace LLP
An Amazon Company

Imagen de Portada: *Nostalgias* de Armando
Barrios (1990)

Derechos reservados

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	pp. 1
CULTURA	
Papel, industria, arte	3
Los sonetos atribuidos a G. García Márquez	6
Brecht: poemas inéditos	9
El instituto de arte de la Facultad de Humanidades y educación	13
Memorias de los primeros graduados de la Escuela de artes de la Univ. Central de Venezuela	24
Los estudios de postgrado en artes en la Universidad Central de Venezuela	29
La creatividad en los estudios de postgrado en artes	38
La creatividad y el aprendizaje	44
Encuentro en Germersheim	53
Análisis conceptual para la interpretación multidisciplinaria del teatro	70
Crónica de una cultura global anunciada: los diálogos de Matías y Ludwig	86
Propuesta de Principio para la Universidad Central de Venezuela	102
La metodología cultural en el campo del arte	107
El gomecito	130
Los desafíos de la cultura en América Latina en tiempos de la glocalización	132
La censura a la cultura en el régimen bolivariano	161
Plan estratégico de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (2007-2011)	224

TEATRO

Los nuevos paradigmas del teatro	260
El teatro abierto argentino	268
El discurso político en el teatro venezolano de comienzos del siglo	310
Estudio del teatro y la crítica a la modernidad	328
Teatro venezolano en sombras: la República de Cain de Julio Planchart	354
El TU y Sábado. Dos grupos de teatro universitarios en Venezuela	369
 <i>Dramaturgia venezolana en sombras:</i>	
Pedro César Dominici	
Andrés bello y la literatura sobre la vacuna Antivariólica.	392
El teatro venezolano a fines del siglo XX (1970 – 2000).	408
El teatro de Miguel Ángel Asturias	453
Cuestionario de Klaus Pörtl a Luis Chesney	478
Los mitos en la construcción de imágenes de identidad nacional en el teatro moderno venezolano.	485
El círculo de dramaturgos de Venezuela	498
<i>Oroonoko</i> , una tragedia americana post-isabelina.	516

PRESENTACIÓN

En este libro se han incluido diferentes artículos y escritos, la mayor parte de ellos inéditos o con escasa distribución, algunos son de mis primeros años como investigador y otros más recientes, aunque es común en ellos responder a consultas de colegas y amigos que se me han efectuado y que he distribuido individualmente. En este sentido, para los efectos de esta publicación han sido clasificados en dos grandes grupos, respondiendo a su propia naturaleza: cultura y teatro.

En el acápite de cultura se encuentran los ensayos sobre las artes en general, los de la formación y desarrollo de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV), sobre creatividad, bases y operación, ensayos sobre pasantías efectuadas en Alemania, recordando eventos académicos aunque en lenguaje sencillo y ameno, otros más serios acerca de las ideas sobre la metodología en las artes, artículos de periódicos, sobre la globalización cultural, la inevitable censura a la cultura en la Venezuela actual y un modelo de Plan estratégico propuesto para la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV.

En lo relativo al teatro, se incluyen artículos sobre el origen del teatro venezolano contemporáneo, sobre teatro latinoamericano, los efectos de la modernidad, sobre grupos de teatro universitarios, sobre obras relevantes muy poco conocidas, sobre

una obra de corte isabelino, en la denominada obra venezolanista, sobre el siglo XIX, sobre los hitos modernos y su influencia en el teatro nacional y sobre los jóvenes dramaturgos de los años ochenta, tal vez, el grupo más importantes que dado la dramaturgia nacional.

El autor

Caracas, Agosto, de 2013.

CULTURA

PAPEL-INDUSTRIA-ARTE (1)

Pocas veces se puede señalar cómo el papel contribuye al desarrollo del arte y la cultura. Este es el caso de una obra muy especial de Gabriel García Márquez, publicada recientemente en Colombia, que reúne una selección de cuentos infantiles *“Los cuentos de mi Abuelo el Coronel”*.

El libro, de cuya historia trata este artículo fue publicado por la empresa Smurfit Cartón de Colombia, en ocasión de celebrar sus 40 años de actividad.

El libro selecciona cuentos completos, fragmentos de obras en las cuales el niño es el protagonista principal, tan abundantes en sus novelas. En este sentido está dedicado a los niños actuales, a los pequeños lectores, al mismo Gabo, niño que soñó cuentos increíbles para dominar su miedo, para retrasar la muerte, para prolongar su vida imaginativa.

La empresa conmemora sus cuatro décadas de haber iniciado la fabricación, por primera vez, de papel nacional. En una sola edición, irrepetible de diez mil ejemplares, el libro se constituye en objeto de colección y en toda su elaboración participaron artistas, artesanos y trabajadores que le dieron a esta obra aquel sello de unicidad.

Tres meses demoró el período de espera para que Carmen Balcells representante de Gabo, autorizara la edición de un libro en fragmentos de su obra, editado en forma tridimensional, a ser donado por la compañía papelerera. ¡Gabo no cobró derechos de autor por tratarse de una obra regalo para los niños colombianos!

El escritor y poeta Gustavo Lobo Borda fue responsable de la compilación. Mario Gordillo realizó las 19 aguatinas que ilustran el libro, entregar el ambiente tropical de macondo lo cual hizo necesario, incluso una visita a Aracataca y a sus aromas de alquimia literaria.

El papel de este libro, a su vez, fue hecho especialmente por Smufit. Utilizando una vieja máquina Black Clawson de 8 cilindros, -la misma utilizada hace 40 años-, se produjeron las 38 toneladas requeridas. La calidad de este papel, cartulina de calibre 0,28 milímetros, tomó como preferencia el material importado con que tradicionalmente se hacen los libros tridimensionales de exportación.

La cartulina es de tipo esmaltado reverso blanco y cuyas características son: buena apariencia, perfil de calibre uniforme pero básico parejo, excelente limpieza y doblez al plegarse, superficie flexible, buena resistencia y con capacidad de absorber las tintas de impresiones de la tinta para publicaciones.

El libro fue obsequiado a todos los trabajadores de la empresa papelerera, a todas las bibliotecas de país y centros educativos.

Mucho se podría comentar a modo de conclusión. Sin embargo, un par de preguntas podrían reemplazar cualquier comentario. Esa misma pregunta que usted lector se hace: ¿Podrían hacer algo así en Venezuela? ¿Tenemos los escritores? ¿El papel? ¿Una industria gráfica con esta disposición? ¿Podemos unir industria y arte?

(1) Publicado en Revista Punto Gráfico (Caracas) Vol.II, No. 4(1990):21

LOS SONETOS ATRIBUIDOS A GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (1)

Dentro de la amplia producción de nuestro premio Nobel de la Literatura que este tiempo ha estado apareciendo en las librerías del mundo se encuentran no sólo sus novelas y cuentos, no sólo sus ensayos o crónicas que publicara en diarios de Bogotá, sino también parece que ha escrito poesía, la que por alguna misteriosa razón nunca ha querido publicar.

Recientemente han aparecido dos sonetos de amor atribuidos a Gabo, que vienen a complicar más la historia literaria de nuestro autor. Más, compartimos el criterio de que todo lo relacionado con el tema debe ser motivo de amplio conocimiento de sus estudiosos y del público en general.

Los sonetos mencionados son Amor y Niña que a continuación reproducimos:

Amor

Si alguien llama a tu puerta, amiga mía,
si algo en tu sangre late y no reposa,
y en su tallo de agua temblorosa
el surtidor florece su alegría,
si alguien llama a tu puerta y todavía
te sobra tiempo para ser hermosa,
si aún existe la arteria de la rosa
para tomarte el pulso, poesía,
si alguien llama a tu puerta una mañana
sonora de palomas y campanas
y aún crees en el dolor y en la alegría,
si aún la vida es verdad y el beso existe,

si alguien llama a tu puerta y estás
triste, abre, que es el amor, amiga mía.

Niña

Al pasar me saluda, y tras el viento
que da el aliento de su voz temprana,
en la cuadrada luz de mi ventana
no se empaña el cristal, sino el aliento.
Es tempranera como la mañana,
cabe en lo inverosímil como un cuento,
y mientras cruza el hilo del momento,
vierte su sangre blanca la mañana.
Si se viste azul y va a la escuela,
nadie adivina si camina o vuela,
porque es como la brisa, tan liviana
que en la mañana azul nadie precisa
cuál de las tres que pasa es la brisa,
cuál es la niña, y cuál es la mañana.
(En el original viene “tú”, por errata).

Algunos comentarios relativos a la forma indican que ninguno de los dos sonetos sigue el esquema clásico de disposición de cuartetos y tercetos, es una versificación irregular y descuidada, normal en la poesía latinoamericana desde *Prosas Profanas* de R. Darío. También son llamativas las rimas, “amiga mía” (vv. 1 y 14), “alegría” vv. 4 y 11) en *Amor* y “mañana” (vv. 5, 8 y 14) en *Niña*:

El contenido de ambos sonetos se explicita desde sus mismos títulos: ambos son sonetos de amor, simbólicos y dirigidos a una joven que no conocemos. En *Amor*, el tema ya se evidencia desde el primer verso “Si alguien llama...” que se repite en las

estrofas siguientes hasta cerrarse en el último verso, en el último minuto, para indicar que "... abre, que es el amor". Es, en resumen, una sola y gran frase de amor y vida.

En *Niña*, el mismo tema desarrollado en forma más simple y esquemática, describe a una estudiante. Resalta la imagen de la "cuadrada luz" (vv. 3) de la ventana, la que además es misteriosa por cuanto nos deja con el enigma de un cristal que no se empaña con el de la joven...

Por lo demás no sabemos si era bella o sensual, sólo que es liviana como la brisa.

Ninguno de ellos tiene fecha de escritura. Vargas Llosa ha señalado que Gabo escribía poemas en el colegio. Por ello se estima que al finalizar sus estudios por 1946, cuando García Márquez tendría unos 17-19 años, compuso estos sonetos, considerados los primeros escritos en forma literaria y no como juego o tarea.

(1) Publicado en *Revista Espada Rota* (Venezuela) N° 20 (Agosto-Septiembre 1990).

BRECHT: POEMAS INÉDITOS (1)

Luego de más de 31 años de haber sido escritos, alrededor de 1968, ven la luz un conjunto de poemas en los que su autor deja en claro su posición frente a Stalin. Por supuesto que no hay nada nuevo en esta visión, sólo que su publicación ha sido recién lanzada. Con ello, tal vez se complete su serie de trabajos sobre arte y pueda observarse su línea siempre reafirmada de sus profundas convicciones socialistas.

Revisando en la amplia documentación existente se nota que ya en 1934 su impresión de lo que sucedía en la URSS comienza a tornarse preocupante. En su habitación en Svendborg, tenía pintada una cita “la verdad es concreta”, que le acompañará hasta sus últimos días. Sus recuerdos de la visita hecha a Moscú son confusos. En un asno que adorna su casa, Brecht le ha colgado al cuello un cartel que dice: “también yo debo entender”. Cuatro años mas tarde piensa que “ya se interpreta como acto intencional el que no aparezca el nombre de Stalin en un poema...

En Rusia impera el régimen personal... “sólo lo niegan los cabezahuecas”. Existe una justificada sospecha que le exige “una consideración escéptica de las cosas en Rusia... Si algún día llegara a demostrarse verdaderamente, habría que combatir al régimen y hacerlo públicamente. Pero por desgracia, o gracias a Dios, como prefiera, esa sospecha todavía

no es hoy una certeza". Brecht es especialmente sensible a lo que ocurre allí.

El es un asilado: "hemos pagado caro por nuestras posiciones, estamos cubiertos de cicatrices". A principios de agosto de 1938, su actitud era definitiva: "En Rusia rige una dictadura sobre el proletariado. Hay que evitar renegar de ella mientras esa dictadura cumpla todavía con un trabajo práctico para el proletariado". Días más tarde Brecht habla de una "monarquía de los trabajadores". Al finalizar el mes de septiembre, Benjamín anota una cita brechtiana: "No atarse al buen tiempo pasado, sino al mal tiempo presente".

A fines de 1982, su casa editora de Alemania Occidental, Suhrkamp, publica este volumen de poemas del cual se presenta una muestra en traducción libre del autor:

1. EL DIOS está podrido.
Sus adoradores se golpean el pecho
Con las mismas manos con que le
agarran el culo a las mujeres,
lujuriosamente

2. EL ZAR les habló
Con rifles y con violencia
aquel Domingo ensangrentado. Luego
les habló con rifles y con violencia
cada día de la semana, cada mañana
el benemérito asesino del pueblo.

EL SOL de los pueblos
quemó a sus adoradores.

El erudito más grande que ha dado el mundo se olvidó del Manifiesto Comunista.

El más genial discípulo de Lenin,
le abofeteó en su propia boca muda.

Cuando joven él era un eficiente trabajador
pero cuando viejo fue cruel.

Joven

no era un Dios.

Aquellos hombres que se transforman
en dioses

se convierten en estúpidos.

3. LA PRESIÓN de las pesas sobre un
lado de la balanza es fuerte.

Al otro lado de la balanza está el talento
y como un notorio contrapeso,
la crueldad.

Los adoradores volvieron su rostro:

¿Qué era falso? ¿El Dios?

¿O nuestras súplicas?

¿Y qué pasó con las máquinas que él
construyó?

¿Y qué pasó con los trofeos de las
victorias?

¿Y qué pasó con el grito sordo de temor
de nuestros camaradas sangrando?.

4. Él, que lo ordenó todo
no lo hizo todo.

5. Prometían manzanas
Lo que faltaba era pan.

6. (La evaluación histórica de Stalin actualmente carece de sentido y no se puede hacer puesto que muchos hechos son desconocidos. Pero su autoridad debe ser liquidada con el fin de eliminar el daño causado por su ejemplo).

7. PARA DESARROLLAR un trigo resistente al invierno fueron consultados muchos investigadores.

¿Se podría preparar en la oscuridad y por unos pocos la construcción del socialismo?

¿Podría el líder arrastrar indefinidamente a sus seguidores hasta una cumbre que sólo él conoce?

Al menos estadísticamente,
hagan lo que hagan o dejen de hacer
es el liderado el que debe liderizar.

8. CUANDO EL AYUDANTE apareció,
era un leproso.
Pero el leproso sí ayudó.

(1) Publicado en *Revista Espada Rota* (Venezuela) N° 19
(Febrero-Marzo, 1989)

EL INSTITUTO DE ARTE DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN (1)

Introducción.

La Facultad de Filosofía y Letras fue fundada en 1946, y se inició sólo con la sección de Filosofía, posteriormente se abrieron las secciones de Letras, Historia y Biblioteconomía, todas con planes de estudio de 4 años. Poseía 4 institutos al inicio: el de Filología Andrés Bello, Antropología y Geografía, Psicología y Psicotecnia y Literatura y lengua francesa. En 1948 se crea la Cátedra de Folklore y el Depto. de investigaciones históricas. La primera graduación de sus estudiantes se efectuó en 1950 con 9 estudiantes (AH, 1995, pp. 261-271).

En 1948 llega a Venezuela, auspiciada por la Embajada de Francia, la exposición plástica “De Manet a nuestros días”, cuyo Comisario general del Gobierno francés para América el Sur era Gastón Diehl, quien un tiempo más tarde sería el primer director del Instituto de Arte. Esta exposición tuvo un gran éxito y se le reconoce como uno de los eventos que más influenció al movimiento plástico moderno venezolano.

Diehl venía precedido de un apreciable currículo. Era entonces el Director del Museo de Marsella, graduado de la Universidad de París, Diplomado en la Escuela del Louvre, con giras por el norte de África y Europa, Doctor en Artes y Arqueología, y quien al finalizar la guerra organizó un movimiento de educación artística, preparando exposiciones itinerantes, dictando conferencias y

cursos en los principales museos franceses y escribiendo numerosos libros sobre el arte moderno.

Esta también debe haber sido la opinión de las autoridades de la Facultad quienes en su informe anual de 1948 ya mencionan a Diehl como parte del personal docente a tiempo completo de la misma, en colaboración con la Embajada de Francia, dictando las Cátedras de “Las civilizaciones primitivas” y “El humanismo europeo el siglos XI y XII” (Ibid., p. 259). Con el tiempo, estas Cátedras se adscribieron al último curso de las carreras de Historia, Letras y Periodismo ahora con la denominación de Historia del Arte.

Este fue el comienzo de lo que sería el Instituto de Arte, objeto de esta presentación. Basado en documentos originales tomados de los archivos tanto de la Facultad de Humanidades (AF) como de la propia universidad (AH), más entrevistas a personas que conocieron parte de su historia se intenta revisar su devenir y proyección, examinado desde una perspectiva actual, luego de los veinticinco años que han transcurrido de su inexplicable desaparición.

El Instituto de Arte.

No será, sin embargo, hasta 1952 cuando aparece documentado Diehl como Director del Instituto (AF, 13-03-52, I-19) y será en la sesión del Consejo de Facultad del 9-05-53, cuando se hará la primera referencia directa al Instituto de Arte y a su primer Director (AF, 1953, p. 123). Por estos hechos es dable pensar que el instituto naturalmente debió haber sido creado formalmente 1949 o 1950, años en que ya aparecen adquisiciones de libros sobre Historia del

Arte y de material para los cursos, y es también la época en que se crea la Cátedra de Folklore.

Por lo demás, el Consejo de la Reforma universitaria, decretado en 1951 durante la época de la dictadura perezjimenista, con fecha 13-03-52 -que expulsó a muchos estudiantes y profesores, que instituyó el cobro de la matrícula en Bs. 400 por estudiante, y trajo docentes del exterior-, ordenó la transferencia del todo el personal docente a personal de investigación de los institutos de Antropología, Filología, Psicología y Psicotecnia, Filología Clásica, Estudios Hispanoamericanos, Filosóficos, Lenguas modernas y del Instituto de Arte, con lo cual se confirma que su creación debió haber sido antes de esta fecha. En él, ya figuran como parte de su planta del personal académico los profesores Gastón Diehl, Edoardo Crema como Prof. Asociado con 3 años de antigüedad, Santiago Magariños Torres como Prof. Asistente de 2da. designación, Mariano Picón Salas como Prof. Titular, y Antonio Pascuali como Secretario (AF, 1952, I-6).

En la programación del Instituto figuraron actividades tales como la investigación, la presentación de películas y exposiciones didácticas, ampliación de colección de cuadros y esculturas, apertura del Museo del Vaciado, reproducciones de piezas del arte egipcio, de la Edad Media y el abrir una pinacoteca de arte venezolano (AF, 1954/55, I-3). Igualmente, se programaron actividades para fomentar la investigación sobre el arte venezolano, organizar funciones de películas de arte y exposiciones, ampliar la colección del Instituto, abrir salones adecuados para el museo de vaciado y

reproducciones. En 1956, el Instituto aporta sus colecciones y a la creación del Museo de arte de la Facultad.

Sin embargo, en carta de fecha 09-11-56, Folio 91, dirigida a la Embajada de Francia en Venezuela, el decano Horacio Cárdenas explica que por razones administrativas y de reorganización de la Facultad se rescindía el contrato del Prof. Gastón Diehl tanto como docente, como Director del Instituto de Arte, a partir de 01-10-56. Académicos entrevistados y consultados en esta investigación sobre los verdaderos motivos de esta remoción expresan que se debió, sin dudas, a razones de índole política, propias del carácter de una dictadura. No obstante Diehl continuará colaborando con la Facultad desde el Instituto Venezolano-Francés de Cultura del que llegó a ser su Director.

Asume, entonces, la Dirección del Instituto el Prof. Mariano Picón Salas hasta 1958, y luego, como encargado, el Prof. Santiago Magariños. Marisa Kohn de Beker, Directora de la Facultad se dirige el 09-06-58 al presidente de la Comisión Universitaria para informarle acerca de este nuevo director. Un mes más tarde, el 09-07-58, Magariños se dirige al decano David García Bacca para informarle acerca del proyecto presentado por el Prof. Edoardo Crema para la creación de una escuela de Bellas Artes en la Facultad.

En la memoria de la Facultad correspondiente a 1958/1959, se menciona erróneamente, como ya se ha visto, que el Instituto había sido creado en 1954, fecha que ha circulado profusamente debido a que figura en un folleto especialmente dedicado a él,

hecho por la Facultad, aunque allí se mencionen a sus anteriores directores Diehl y Picón Salas.

En 1960, Magariños insistiría una vez mas en la necesidad de crear la escuela de Bellas Artes, que conduciría a la obtención del título de Licenciado en Bellas Artes. En 1961, firmado por Alfredo Gerbes, Clemente Laya y Luis Zubillaga, se presentó otro proyecto para la creación de una escuela de Música y, en 1964, el grupo de teatro Bohemia, dirigido por Levy Rossell se interesó en participar en las labores del Instituto, llamando así la atención sobre las artes escénicas. La falta de local de funcionamiento, las carencias económicas de la universidad y lo poco conveniente que sería sustituir al Instituto en forma forzada, fueron las razones expresadas entonces para negar la creación de una escuela de artes.

La Reforma universitaria de 1968 trajo como novedad la elección de todas las autoridades, razón por la cual se efectuaron elecciones para la designación del Director del Instituto, siendo electo el Prof. Enrique Izaguirre con 6 votos; Magariños obtuvo un solo voto, hubo uno en blanco y una abstención. En la práctica e, inexplicablemente, siguió firmando Magariños como Director, aunque algunas actas no las firmó. A partir de 1970, las actividades del Instituto se ven reducidas y sus locales son ocupados por otras dependencias de la universidad. Su presupuesto en 1971 llegaba a los Bs. 192.600.

Nuevamente, en 1972, Magariños, insiste en la necesidad de crear una escuela de artes y esta vez el decano Alberto Castillo ordena la creación de una comisión del Instituto, conformada por su Director,

Mauro Parra y Graciano Gasparini para que presenten un proyecto de creación de la escuela de Bellas Artes (1973). Esta noticia, publicada en la prensa de Caracas le trajo a Magariños el disgusto del Decano, quien se molestó porque no le dieron los créditos correspondientes.

Actividades docentes irregulares e inestabilidad en la universidad determinaron su cierre por parte del gobierno nacional, en el cual quedó incluido el Instituto de Arte. El presupuesto del Instituto en este año era de Bs. 3.500. En 1974, Magariños se jubila y es nombrado en su reemplazo, como Director encargado, el Prof. Mauro Parra (AF, 15-12-1974).

Los años difíciles del Instituto de Arte.

La situación del Instituto era entonces incierta, los estudiantes de la Escuela de Psicología habían tomado sus dependencias para utilizarlas como salones de lectura. El 12-06-74 el Coordinador de la Facultad Prof. Alberto Castillo envía comunicación al Instituto en la cual les anuncia la aprobación del informe sobre la reorganización del Instituto de Arte y el nombramiento de una comisión técnica para la implementación del Centro Docente de Bellas Artes.

La mencionada Comisión al referirse al destino del Instituto de Arte señaló con claridad meridiana que “la Comisión analizó la alternativa de un cierre y liquidación del Instituto de Arte concluyendo que este cierre sería inconveniente para la Facultad y el país”, agregando que lo que se necesitaba era una escuela seria que se encargara de formar especialistas en arte prehispánico, colonial o

nacional. En este sentido proponen las siguientes medidas, 1) convertir al Instituto en Centro Docente de Bellas Artes y 2) formalizar el nombramiento de un nuevo Director (AF, 1974, I-3).

Sin embargo, la situación del Instituto siguió siendo obstaculizada, según informa Magariños, quien culpa de estas obstrucciones a los Prof. Rosenblat y Marani, estableciéndose de hecho un conflicto entre paisanos españoles. Magariños se queja de su estancamiento como docente, de los recurrentes robos no investigados y de la falta de presupuesto que ese año bordeaba los diez mil bolívares, dejando en situación precaria al Instituto.

Finalmente, el Consejo de la Facultad nombra, en 1975, a una nueva Comisión para estudiar la creación de una Escuela de Artes, ahora integrada por Marta Traba, Isaac Chocrón, Cornelio Zitman, Miriam Dembo, Esteban Herrera y Mietek Dietiniesky.

En 1976, renuncia el Prof. Mauro Parra como Director del Instituto de Arte y es reemplazado por el Prof. Enrique Izaguirre. El proyecto originado en su seno no se volverá a retomar. La Escuela de Psicología, con problemas de espacio y con apoyo del decano, produce la toma del Instituto de Arte, retiran tabiques, estatuas y demás pertenencias del mismo para colocar su biblioteca, colocando candados y cadenas a las entradas (AF, 1976, I-3).

El Decano Edmundo Chirinos elabora un informe sobre estos hechos, que envía a la Asamblea de la Facultad de Humanidades, en donde explica los proyectos en marcha, entre ellos que ha sido la aprobada la creación de una Escuela de Artes, cuyo

proyecto definitivo se sometería a consideración en una futura asamblea (AF, 1976, F-13).

Luego, el Decano solicita al Prof. Izaguirre un informe sobre la estructuración de la Escuela de Artes, con un ciclo básico común y especialidades para cinco menciones. En su informe, Izaguirre efectúa serias observaciones sobre el Instituto de Arte, señalando que la fecha de su fundación no está clara y que no hay constancia de las investigaciones que se realizaron allí, salvo las de Osuna y Salas, no encontrándose tampoco fichas ni archivos de diapositivas (AD, 1977, I-3). Su presupuesto ese año alcanzaba a Bs.. 372.516.

A comienzos de 1978 se completa el Informe de la Comisión designada para estudiar el proyecto de la creación de la Escuela de Artes y este es enviado al Consejo Nacional de Universidades que lo aprobó. En sus aspectos operativos se establece que en cuanto a espacio físico y de dotación, funcionaría en los locales del actual Instituto de Arte y que su presupuesto provendría de la conversión del actual Instituto de Arte y de otras partidas no especificadas (AF, 1978, D-3.0). De aquí en adelante se pierde la huella del Instituto de Arte en los archivos de la universidad.

Conclusiones.

La creación de la Escuela de Artes, en abril de 1978, inició una nueva etapa en el estudio de las artes en el país, pero ésta no funcionó en las dependencias del Instituto de Arte, ni recibió los aportes presupuestarios ofrecidos. Los bienes artísticos y colecciones que tenía el Instituto se repartieron entre

la recién creada Escuela de Artes, en parte nimia, otra quedó repartida en las distintas dependencias y pasillos de la facultad, y una última parte fue sustraída por falta de vigilancia y control a lo largo de los últimos años.

La eliminación del Instituto de Arte se produjo como un trámite administrativo de hecho, no quedando acta o registro oficial alguno de su cierre. Sólo dejó de mencionarse en las comunicaciones de la Facultad. Es decir, el Instituto de Arte, de acuerdo a lo aquí revisado, fue creado de hecho y de derecho, con su respectivo presupuesto, pero su cierre sólo lo fue de hecho, reasignando sus partidas presupuestarias a otros fines dentro de la misma Facultad.

El Instituto de Arte, creado bajo el aura de una renovación profunda en el país, recibió en su primera época, a mitad de los años cincuenta, el impulso del primer gran boom petrolero, y su actividad aunque limitada le mereció el más amplio reconocimiento de toda la universidad. Su figura emblemática fue sin duda, Santiago Magariños. Pero la paradoja de su decline primero y luego de su desaparición, curiosamente, también coinciden con otro boom petrolero, el de los años setenta, cuando más se hacía necesario e importante tener una escuela y un instituto de investigaciones que planteara con consistencia, raigambre y solidez una nueva visión del arte y la cultura venezolana, más innovadora y renovada, con perspectivas hacia el futuro, y que sirviera para acoger a toda esa lúcida generación de nuevos investigadores que vendrían en el futuro, así como para acoger a sus novedosos programas de

postgrado, que ya alcanzan hasta su máximo nivel, que por el contrario se han visto desamparados de las normales prerrogativas que otorga un instituto de esta naturaleza.

Tal y como lo señaló con razón y experiencia aquella comisión que se nombró para evaluar la labor del Instituto de Arte en 1974, que su “cierre sería inconveniente para la Facultad y el país”, hoy más que nunca cobra validez esta aseveración. El país posible necesitaba una escuela seria que se encargara de formar especialistas en artes y de un instituto para canalizar sus investigaciones y actividades de extra muro, las que hoy se encuentran dispersas en diferentes organismos, revistas y centros de estudios, la mayor parte de la veces alejados de su propia alma mater, huérfanas de auspicio y refugio.

Con esta inconsistente acción de las autoridades de ayer, no rectificada hasta ahora, se ha faltado a la obligada responsabilidad cultural de la universidad para contribuir y dar respuestas aplicadas al futuro del país, basándose en una dedicada investigación que se forjaría en combinación con su escuela y con otras disciplinas de la universidad. Pero, igualmente, se ha agraviado a la Ley de Universidades, al faltar a uno de los compromisos que tiene esta academia, cual es el de contribuir al mejor conocimiento de la realidad y problemas artísticos y culturales que afectan a la nación, así como también el de participar en la elaboración de respuestas o soluciones a los mismos.

Igualmente, con su ausencia se está atentando contra la identidad nacional, factor al que sus investigaciones deberían contribuir con el fin de

atenuar los actuales procesos de integración continental, regional, así como el de la globalización con su fuerte incidencia en la homogenización del pensamiento y de sus expresiones culturales y artísticas, buscando su diferenciación y afirmación nacional y regional.

Sin duda, como se puede concluir de esta investigación, en la desaparición del Instituto de Arte prevaleció la acostumbrada tendencia a obtener poder y estatus. Con ello se comprometió su valiosa y decisiva contribución para enfrentar los grandes retos que presentan el futuro cultural y artístico de la sociedad venezolana.

(1) Presentado a las VIII Jornadas de investigación de la Facultad de Humanidades y Educación (UCV, 26-28 noviembre, 2003)

Bibliografía.

- Archivo histórico de la Facultad de Humanidades y Educación (AF, 1949-1978). Documentos originales.
- Archivo histórico de la Universidad Central de Venezuela (AH, 1995), **La UCV en el tiempo de Julio de Armas, 1948-1951**. Caracas, Ediciones de la UCV.
- Duran, Gladied y Sara Masim (1997), Catálogo archivístico de las actas de Asamblea y Consejo de Facultad de Humanidades y Educación, 1946-1970. 2 vols. Caracas, Esc. de Bibliotecología, Tesis de grado, 506 pág.
- Universidad Central de Venezuela (1959), **Instituto de Arte**. Museo pedagógico. Caracas, Fac. de Humanidades y Educación.
- Mis reconocimientos a la colaboración de Gema Medina, asistente de la investigación.

MEMORIAS DE LOS PRIMEROS GRADUADOS DE LA ESCUELA DE ARTES DE LA UCV (1)

Era el año 1977 cuando la UCV anunciaba que al fin Venezuela tendría su primera Escuela Superior de Artes y llamaba al famoso curso propedéutico o de introducción a esta carrera. Durante tres meses, casi un centenar de interesados escucharon charlas sobre temas artísticos e históricos de los que más tarde serían sus profesores, igualmente, se repartieron folletos y apuntes sobre lo que sería la carrera. Con el auspicio del Decano de la Facultad de Humanidades y Educación, Edmundo Chirinos y un equipo de colaboradores entre los que se contaban Pedro Beroes, Antonio Pascuali, Federico Álvarez, Inocente Palacios, Isaac Chocrón y Victoria Di Estéfano, entre otros, lograron formular el proyecto que se llamaba entonces Escuela Experimental de Artes, el cual se hizo llegar al CNU, para iniciar actividades en el mes de Abril del año siguiente. En este recorrido, al proyecto inicial se anexó la mención de música, gracias a las gestiones de José Antonio Abreu, Antonio Esteves, Eric Colón y Pastor Heydra, Presidente de la FCU de entonces, a los que se sumaron UNESCO, los Ministerios de Información, Juventud, Educación y el Ateneo de Caracas, quienes ofrecieron su ayuda. El Estado venezolano de esta forma afirmaba, de acuerdo al V Plan de la Nación, su especificidad como país al promover la educación artística de los venezolanos al nivel superior.

El ciclo básico, de cinco semestres, se diseñaría siguiendo cuatro ejes temáticos: la sociedad, la historia, las formas y la técnica. El ciclo de especializaciones sería de cuatro semestres y eran algún tipo de arte, nuestra mención en el proyecto se denominaba Artes teatrales, que culminaba en el noveno semestre con el teatro del Siglo de Oro español e Isabelino. El proyecto diagnosticaba que el teatro en el país experimentaba tal crecimiento de público que ya comenzaba a generar la “empresa teatral”, al igual que el cine, cuyas taquilla alcanzaba los antiguos Bs. 30 millones anuales (1977), lo cual crearía nuevas fuentes de trabajo. Con Artes plásticas sucedía lo mismo, por cuanto se proyectaba sólo en el Ministerio de Educación la necesidad de 1.700 nuevas plazas. La música recibió un tratamiento diferente debido a la existencia de escuelas ya establecidas tanto del gobierno como de las gobernaciones, aunque estas adolecían de una formación estética, de filosofía del arte, de sociología del arte y de otras disciplinas, así como de materias como musicología, organología, dirección de orquestas, dirección coral o música antigua que serían impartido ahora a nivel universitario. La mención Promotores culturales tendría una estrecha relación con el Rectorado, a través de la oficina de Asuntos internacionales, que fue la instancia que elaboró su proyecto de “Curso para la formación de promotores culturales” en abril de 1974. Se le vinculaba estrechamente a las actividades de extensión cultural, tanto de la universidad como de instituciones externas como el Conac, Corporación de Guayana, y demás ministerios. Palacios fue su

primer Director como por diez años y en ese período se hizo el primer ajuste al pensa y, debido a sus influencias y patrocinio personal, se comenzó a construir la nueva sede la Escuela, con tan mala suerte que cuando vino el cambio de decano a fines del ochenta, se produjo su salida de la Dirección y, con ello, tengo la impresión que vino su retiro y sustento a la construcción en progreso, que al culminarla se constituyó en lo que hoy es la Casa de Artista.

Las clases se iniciaron en dos turnos: diurno y vespertino, las clases se impartían al principio en una sola sección en el Auditorio de Humanidades, que era como una asamblea de las artes. Por allí pasaron y sufrieron con nuestros masivos cursos de más de cien estudiantes profesores como Chocrón que daba el Taller de expresión oral y escrita, Victoria con Estética del Arte, Elías Pino Iturrieta con Historia y Artes, Alfredo Chacón con Arte y sociedad, todos a quienes recuerdo con aprecio no sólo por su valía individual sino también por su pasión y entrega con que nos impartían sus valiosos conocimientos. También hubo que crear el Centro de Estudiantes, y allí nos juntamos con Gloria Martín y otros estudiantes elegidos, para ejercer sus primeras funciones. Pero, la Escuela no tenía sede. La Dirección y secretaría estaban en donde ahora está una sección de la Coordinación académica de la Facultad, en el pasillo frente al Auditorio. El Decano Chirinos en vez de asignarnos la sede del antiguo Instituto de Artes (que ahora ocupa la Escuela de Psicología, sobre el tema ver también artículo especial en esta publicación) ubicó las clases de las

menciones en los galpones frente a Odontología (ahora, Extensión de la Facultad), luego nos mudamos a la Escuela de Arquitectura y, finalmente, a la actual sede frente a la piscina, para ese momento ya había un solo turno, y ocupábamos la planta baja y el extremo superior del primer piso de ese edificio. Años más tarde, por carencia de salones el Director Daniel Salas propició la toma del edificio, cuyo desenlace final llevó a reducirnos a lo que es hoy su sede.

De nuestra mención recuerdo a grandes profesores como Ugo Ulive, Isaac Chocrón, Orlando Rodríguez, José Ignacio Cabrujas con sus explicaciones abstractas y a Nicolás Curiel, que en el Ciclo básico inauguró su serie de Cuestionarios y sus archiconocidos montajes de *El Halcón* y *La toma del palacio de invierno*, que incluía sendos discursos revolucionarios pronunciados por él mismo para incentivar su realismo, así como también su eterno apoyo a los estudiantes sin cupo que pernoctaban por meses en nuestros pasillos y a los cuales Curiel invitaba a sus clases y a colaborar en la prácticas. Al terminar mi tesis, durante el noveno semestre, a fines de 1982, observé con alegría un cartel en la pared, firmado por el Coordinador académico de la Escuela que ponía una fecha al inicio de diciembre como plazo final para presentar las defensas de tesis, de manera de quedar incluido en la graduación de ese año, y muy alegre me presenté con mi tesis en esa fecha, ante la mirada atónita del Coordinador, quien nervioso y con ojos abiertos sólo atinó a decir que se había equivocado en la fecha de entrega en el cartel y que era unos días antes... gracias a las gestiones de

Palacios, pude salir como el primer graduado, con mi título y premio Magna Cum Laude ese mismo diciembre.

Luego de regreso de mi máster y doctorado, me incorporé como docente a la Escuela, dictando no sólo mis materias en el Depto., sino también representando al área de Artes en postgrado, en donde me correspondió formular el proyecto de Maestría en Teatro Latinoamericano, así como también apoyar el de Artes plásticas: Historia y Teoría y colaborar estrechamente en el de Musicología Latinoamericana, que me correspondió exponer ante el Consejo de Postgrado de la UCV, debido a enfermedad del Prof. Walter Guido. Más tarde, el 17 de marzo de 1992, Guido creó el Centro de documentación e investigaciones acústico-musicales (CEDIAM) de la Escuela, convenio UCV-IBM, primer centro con visión de futuro tecnológico e informático para la creación musical del país. Tal vez, sea lo más satisfactorio para mí al hacer estas breves evocaciones, el recordar a ese gran solitario, eminente y fervoroso profesor que fue Walter, quien llena gran parte de mis recuerdos del ciclo básico, y del que no sólo fui su alumno, sino que también me distinguió como su colega y amigo.

(1) Escrito en 2003.

LOS ESTUDIOS DE POSTGRADO EN ARTES EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (1)

INTRODUCCION.

Al llegar la Escuela de Artes a sus treinta años, es bueno recordar que el área de sus estudios de cuarto nivel no adquirirá relevancia sino a partir de 1988, año en que se producen algunos cambios dirigidos hacia esta nueva dimensión de los estudios.

Para esta época la primera promoción de sus egresados estaba regresando de cursar estudios de cuarto nivel en universidades del exterior y esto hizo posible conformar algunos equipos mínimos que dieran inicio a actividades fundamentales, que a continuación se reseñan. Así se dio cabida al Coordinador de Artes en la Comisión de Estudios de Postgrado, designado por la Escuela de Artes, quien tuvo como objetivo promover y formular los primeros programas de cuarto nivel en esta área.

En primer lugar, se produjo un sondeo dentro de la propia universidad y de sectores cercanos a ella sobre el interés que podría existir en estudios de las artes, especialmente para detectar las áreas con mayor demanda. Igualmente, fue necesario contactar a un grupo de profesores que desarrollaran investigaciones en estas especialidades, a fin de incorporarlos a un posible programa futuro. También hubo que contar con profesores que se preparaban en estas áreas para que ingresaran a la universidad e, incluso, extender invitaciones a profesores del

exterior que estuvieran dispuestos a colaborar en las primeras experiencias.

Por su parte, la Facultad de Humanidades ya contaba con un apoyo fuerte en materia de infraestructura docente, vale decir, equipamiento de salones, adquisición de materiales y, muy especialmente, de bibliotecas, que sirvieron de base para diseñar las primeras experiencias en la sede del C.C. Los Chaguaramos.

No es menos cierto también, que favorecieron este inicio algunos factores externos al área, pero no por eso menos importantes, como lo fueron la amplia acogida que recibieron las primeras ideas en las autoridades, lo cual dejaba ver muy en claro que se hacía evidente la necesidad de dar un paso más adelante en la formación profesional que la Escuela de Artes entregaba.

Igualmente, la situación nacional para ese entonces también tuvo algo que ver en este inicio, porque al agudizarse los problemas presupuestarios de la educación, aumentaron las dificultades para salir a obtener una formación de postgrado en el exterior, a la vez que en el campo de trabajo se apreciaba una creciente profesionalización del sector cultural y artístico, que comenzaba a demandar mayores niveles de formación en artes.

No puede dejar de destacarse tampoco que los fenómenos de orden internacional tocan a esta área, los cuales se podrían resumir al decir que los esfuerzos por una globalización, creaban también la necesidad de buscar vínculos culturales con países y regiones en situación parecida y con los cuales tenemos mucho en común. Esto hizo que la

orientación general de estos estudios se dirigiera principalmente hacia lo latinoamericano, en su acepción más amplia, que fue la orientación general de estos programas. Aunque en esa oportunidad no se visualizaba, esto ha traído otra ventaja, aparte de la específicamente cultural, cual es que construyó una especialidad que tenía no sólo demanda nacional, sino que se constituía también en casi una exclusividad de estudios para nuestro continente hasta el día de hoy.

EL PROGRAMA DE POSTGRADO.

Los primeros pasos en materia docente emprendidos se dirigieron al dictado de cursos de ampliación, exploratorios de la demanda de los programas, lo cuales tenían como objetivo estratégico, aparte del propiamente académico, confirmar los supuestos y las apreciaciones con que se estaba construyendo el programa. De esta forma, entre 1988 y 1992 se programaron seis cursos de ampliación en los temas de musicología y teatro latinoamericano, que fueron los contenidos con mayor preparación académica existentes en ese entonces. Posterior a esta fecha se iniciaron otros dos cursos dirigidos a las artes plásticas, que ha sido la tercera área que cubriría el Programa.

Estos cursos, efectivamente confirmaron las ideas planteadas inicialmente y en muy corto plazo se transformarían en especialidades claramente diferenciadas. Ellos constituyeron las primeras ideas concretas sobre las maestrías y especialidades que contendría el Programa.

Pero, además, la evaluación de estos ocho cursos hizo mirar más hacia el futuro, con la idea de ampliar la oferta de cursos ya no para sustentar un posible postgrado, sino para formar una base común de trabajo y producción intelectual y artística, de investigación y estudios que abriera nuevas alternativas en el cuarto nivel, aspecto que aún no se concreta.

De esto ya se puede desprender como conclusión inicial que el diseño curricular deseable, debería estar orientado más bien a que los estudiantes escojan las mejores alternativas de formación, según sus particulares intereses, tanto en áreas temáticas como en niveles académicos. Por ejemplo, cursar los estudios hacia una especialización o una maestría, con énfasis en la práctica artística, la investigación o su propio desarrollo profesional.

De ahí que el objetivo definido para el Programa de Postgrado en Artes, en su conjunto, fuera el de estimular los estudios en las artes, su investigación y la práctica artística, conducidos a que pudieran tener múltiples salidas y niveles de formación (cursos, investigaciones, maestrías, práctica artística y otros).

Este Programa vino a llenar una necesidad que se ha hecho sentir en los medios académicos, profesionales, institucionales y artísticos, tanto del sector público como privado. De esta forma, se pudo formar un grupo de profesionales mejor preparados, actualizados en sus respectivas disciplinas, elevando el nivel de las investigaciones, impulsando el crecimiento del sector creativo de las artes y, por sobre todo, promoviendo el establecimiento de una

nueva dimensión para el quehacer artístico y de estudios, que tanto necesita el país en estos momentos.

Por otra parte, la orientación de los esfuerzos en función del espacio que nos brinda el continente, integrando en sus diseños contenidos relativos a los aportes que Latinoamérica ha tenido en el campo de la cultura y el arte, no hace sino ennoblecer el Programa y atraer estudiantes de otros países como efectivamente ha ocurrido con participantes de Colombia, Estados Unidos y México.

Para la concreción del Programa se contó con la colaboración de los Prof. Walter Guido (del Depto. de Artes Musicales), quien formuló el proyecto de la Maestría y Especialización en Musicología latinoamericana; Luis Chesney (del Depto. de Artes Escénicas) para la de Teatro latinoamericano y de José María Salvador (del Depto. de Artes Plásticas) para la de Artes Plásticas: historia y teoría, quienes luego de aprobados los proyectos por el CNU, se inician las clases en 1994-2 para las dos primeras y en 1995-2 para la tercera. Estos profesores se constituyeron en el área de Artes, Coordinada por el Prof. Chesney y fueron los primeros Coordinadores de estas Maestrías, junto a otros profesores con los que conformaron sus respectivos Comités Académicos.

LOS CONTENIDOS DEL PROGRAMA.

El esfuerzo realizado en el área de Artes puede presentarse diciendo que se aprobaron cursos y niveles con doble salida, para especialización y maestría, tanto en Musicología Latinoamericana

como en Teatro Latinoamericano, y sólo maestría en Artes Plásticas: historia y teoría. En ambos niveles, especialización y maestría, la estructura diseñada tiene en común un conjunto de materias básicas para ambas salidas, síntesis de contenidos de estudio, de ejes metodológicos y de práctica artística para cada área y luego, se diferencian poniendo énfasis en aspectos profesionales y prácticos (para la especialización) y de investigación y estudio en profundidad (para las maestrías).

En las especialidades, la estructura del pénsum para Musicología y Teatro contempla dos ejes: Un eje de carácter **investigativo**; un eje de estudio de **temas de interés profesional**, incluyendo la opción de un trabajo práctico supervisado y un conjunto de materias orientadas electivas por los estudiantes en función de sus necesidades profesionales; completan esta estructura un trabajo especial, de aplicación directa a problemas de su especialidad, sin valor de créditos, que es la tesis final. En total, se necesitan 30 créditos para ambas maestrías.

En las maestrías, la estructura del pensum para Musicología, Teatro y Artes Plásticas contempla tres ejes: Un eje de carácter **investigativo**, comprendido por seminarios de investigación, con tres créditos cada uno, siendo los dos últimos destinados a la preparación del proyecto de tesis y de su realización tutorada por un semestre; Un eje de **temas centrales**, objeto de estudio de la maestría; y un eje de materias **electivas**, en las cuales queda incluida la **práctica artística**; completan esta estructura un trabajo de grado, que es un requisito,

sin créditos. En total, en las maestrías se necesitan 36 créditos para Musicología, 33 para Teatro y 36 para Artes Plásticas.

En cuanto a los recursos con que se dispuso para el Programa, se puede decir que en el aspecto docente se contó con los profesores de la Escuela de Artes, que son los primeros que tomaron las maestrías, y de otras escuelas de la U.C.V. Asimismo, para la primera etapa, en las dos primeras cohortes, efectuaron invitaciones a destacados profesores del exterior (Francia, Estados Unidos, Alemania, Cuba, Argentina, México, entre otros) que han completado materias y seminarios que no se podían efectuar en el país. Igualmente, se cuenta con la Biblioteca Juan David García Bacca, que ha sido reforzada en las áreas de artes, así como otras especializadas que existen en Caracas (Instituto Internacional del Teatro, Centro de Estudios e Investigación Teatral, Centro de Investigación Musicológica de la Escuela de Artes). Además, existe infraestructura de informática general y especializada (por ejemplo, para música electrónica y análisis estadístico), así como una colección de videos que se ha iniciado el área sobre producciones y material didáctico para uso en clases y por los estudiantes.

En el aspecto de la investigación, existen ya consolidados programas de musicología en el Centro de Estudios e Investigación Musicológica (Cediam), referente a sistemas de información y bases de datos latinoamericanas, musicología venezolana, y para edición musicológica venezolana y latinoamericana. En Teatro, se han consolidaron tres líneas de investigación: teoría e historia, nuevas fronteras del

hecho teatral y relaciones con otros géneros y expresiones. Hoy en día se cuenta con no menos de ocho libros publicados por el Área, a través de la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad. Igualmente, se han efectuado convenios con instituciones nacionales e internacionales para facilitar la colaboración de profesores y material bibliográfico.

Hasta el presente, se pueden mencionar los siguientes resultados de este Programa:

- Están en ejecución las tres maestrías creadas originalmente: Musicología latinoamericana (desde 1994), Teatro latinoamericano (desde 1994) y Artes Plásticas: historia y teoría (desde 1995).
- No ha habido interés por las especializaciones de las dos primeras.
- En las primeras cohortes adquirieron su Maestría profesores de los respectivos departamentos, como Juan Francisco Sanz, Mariantonia Palacios y Miguel Astor en Musicología; Janeth Rodríguez en Plásticas y Xiomara Moreno y Leonardo Azparren en Teatro, entre otros.
- Ha habido suficiente demanda de estudiantes para todas las maestrías, aún cuando su llamado debe hacerse a partir de comunicaciones directas, dirigidas a centros especializados.
- Todas las maestrías tuvieron una significativa deserción en su primer semestre así como problemas con los trabajos de grado.
- Para la realización de la primera cohorte de estas maestrías se invitaron a 11 profesores, 5 del país y 6 del extranjero. Este es un muy significativo

esfuerzo que ha hecho el Programa para entregar una formación del más alto nivel.

- Los alumnos graduados se consideran de muy buen nivel, algunos de ellos ocupan altas posiciones en centros de investigación o creación y los mejores han sido llamados a incorporarse a la docencia y a la investigación.
- Los principales problemas encontrados son los de no realización de los trabajos de grado de los estudiantes y, dado que la mayor parte de ellos son profesores del pregrado, esto genera también dificultades para tener una planta profesoral más estable, encareciendo la contratación externa a la universidad y del extranjero.

(1) Escrito en Mayo de 2008.

Referencias bibliográficas.

Chesney, Luis (1997). "Los estudios de postgrado en artes de la Universidad Central de Venezuela. I Seminario nacional de estudios de postgrado en humanidades y educación. UCV. Com. de Estudios de Postgrado. Caracas, 22 al 24 de Octubre.

Área de Artes. Postgrado. Informes de actividades anuales.

LA CREATIVIDAD EN LOS ESTUDIOS DE POSTGRADO EN ARTES (1)

INTRODUCCION.

Los cambios profundos y violentos que sacuden a todo el mundo también han tenido su repercusión en la educación y, en especial, en aquello que los especialistas identifican como “el querer aprender”. Eso es justamente lo que debe ocurrir en los estudios de cuarto nivel. Sin embargo, en una perspectiva de futuro, de innovación y de profundización de la enseñanza, esto requiere efectuar una seria revisión de los métodos y medios de que dispone la enseñanza y el aprendizaje.

En esta época dominada por los procesos de las comunicaciones, se recibe cada vez más información, variada y disímil, la cual es difícil de sistematizar y analizar y mucho más de transformar en conocimiento, a menos que se establezcan nuevas formas de interacción entre docentes y alumnos, apropiadas al nivel de la enseñanza y de la capacidad de asimilación de los estudiantes. Esto se facilita si en este intercambio participan profesionales externos destacados y con diferentes puntos de vista y vivencias que utilizan estas innovaciones y pueden ayudar a transmitirlas.

Por esta razón , ahora se habla de metodologías participativas, que orientan las teorías del “aprender a aprender” y que para su implementación requieren de una fuerte investigación y del uso de técnicas modernas para lograr un “autoaprendizaje”, que tiene un inmenso

potencial didáctico. Otra de estas variaciones se refiere al aprendizaje para resolver problemas (problems solving), que también será importante en el futuro de la enseñanza.

Unos y otros para rendir sus máximos requieren “creatividad e innovación”, así como de otros factores complementarios, como las habilidades gerenciales y la participación, sin descuidar factores más clásicos como la memoria o la información básica.

Sin embargo, debe estar claro que la eficacia y el rendimiento del aprendizaje dependerán siempre en última instancia, de los docentes o facilitadores, de la investigación, de los diseños de contenidos, del funcionamiento de los centros de enseñanza y de los métodos y medios didácticos, factores todos de la enseñanza tradicional. Así, por ejemplo, se puede decir casi sin dudas, que el aprendizaje individualizado en las artes, y probablemente en toda disciplina, es mucho más eficaz con la ayuda de un buen tutor.

De lo que se trata, en definitiva, es aprovechar mejor los avances de la información y de los cambios que están ocurriendo. Para esto, el sistema debe concertarse de alguna forma con la labor de otros agentes que también pueden tener funciones educativas, como lo son los profesionales, la comunidad e incluso, la familia. Todo puede mejorarse siempre cuando estos actores mencionados funcionen de alguna manera relacionada, coordinada, especialmente con la investigación. En suma, se requiere de una completa infraestructura académica, material y económica, oportuna, estable y

atendida, lo que lamentablemente dista mucho de existir en el medio educativo superior nacional.

EL PROCESO DE LA CREATIVIDAD.

La conclusión que parece desprenderse de la primera parte de esta exposición es que a toda la educación y a sus procesos las invade una gran “incertidumbre”, lo cual se agrava con la avalancha de información que se está recibiendo. En este aspecto, la perspectiva de igualar las condiciones de trabajo de los investigadores nacionales con las de otros centros más desarrollados se hace cada vez más remota, difícil y costosa.

La aceleración de los cambios, la globalización que avanza inexorablemente y el impacto que tienen en el futuro las decisiones de hoy, profundizan esta incertidumbre y la hacen más compleja de entender. Esta nueva realidad se manifiesta cada día más claramente en la vida intelectual y en el trabajo profesional moderno. La creatividad exige, por tanto, enfrentar la incertidumbre.

Lo contrario ocurre con la actividad tradicional, rutinaria, en serie o en la cual se sigue algún prototipo conocido. Con el agravante de que esto lleva a que los profesionales asumen que tienen un conocimiento muy superior al que realmente disponen con el consiguiente peligro de cometer errores del mismo calibre de las ilusiones que tenían de su conocimiento. A nadie le gusta decir “no lo sé”, y aquí está uno de los grandes problemas del sistema. Por eso, lo que se exige es experimentar con el fin de poder cambiar las estrategias a seguir en la educación.

El sistema educativo vigente, y la universidad en particular, han puesto siempre a su docencia objetivos cognitivos, claros y sin riesgos, porque son seguros. Sin embargo esta estrategia ha contribuido a crear un pensamiento convergente, lineal, y muchas veces dogmático y simplista. Incluso, las investigaciones quedan sometidas a criterios cerrados, predeterminados, como ocurrió hace algún tiempo cuando se puso de moda la llamada enseñanza programada.

Esto contrasta con el trabajo de alto nivel de los artistas y de otras profesiones semejantes. En estos lo que domina es la iniciativa, la experimentación y una apertura hacia el conocimiento pero, por sobre todo, la característica común de su trabajo es la de enfrentar incertidumbres.

De estas prácticas surgen las experiencias que permitirían superar al sistema tradicional. Se trata, en consecuencia, de introducir en los procesos de enseñanza “proyectos abiertos”, cuya dificultad consista en autoevaluar objetivos o resultados finales, ensayar nuevas ideas interpretativas de los hechos, de su historia y de su desarrollo, de solucionar problemas y en donde se pueda percibir la sensación de inseguridad e incluso, de un inminente fracaso. Aquí el profesor debería evaluar en el alumno la autoestima, la conciencia profunda del criterio, hasta apoyarse en la valoración de otras personas externas al proceso docente, con experiencia y prestigio, porque éste, aunque sea un juicio consolidado, no dejará de ser real, profesional y humano, y como tal nunca exento de subjetividad.

La excelencia y la calidad termina por imponerse (también con su carga subjetiva), como la obra de un artista, al cabo de una serie de ensayos que muestran el sello creativo personal y los méritos profundos de la obra realizada.

En resumen, frente al énfasis de la enseñanza cognitiva se trata de resaltar la capacidad creativa frente a la incertidumbre. La ansiedad creativa aparece así como el producto de la tensión entre una tarea concreta y la experiencia motivadora de la incertidumbre. Al aula se lleva no sólo el conocimiento, sino también la experiencia personal, la necesidad de ensayar, de autoevaluar y la de sentir nuevas ideas que harán crear, ayudando a familiarizarse con las dimensiones de la innovación, así como con las dificultades emocionales y de sentimientos que implica la valoración de su propia obra, es decir, tener una visión diferente de sus cualidades personales y profesionales -lo que también es el objeto del proceso tradicional de enseñanza.

En la maestría de Teatro Latinoamericano contemporáneo se han estado ensayando estas ideas y métodos. En lo fundamental, se han diseñado los programas de forma que estos nuevos métodos se puedan implementar y se ha incentivado la idea de hacer investigaciones según estos preceptos, de modo que se constituyan en trabajos creativos. Hasta el momento ha habido sólo una tesis, calificada con mención de publicación y que forma parte de los libros editados por la Comisión de Estudios de Postgrado, que ha experimentado a fondo el proceso creativo. En general, se trata de aplicar esta

metodología desde el inicio de los cursos y profundizar su uso a medida que se avanza en el postgrado, de modo de culminar los estudios con una tesis creativa. Como todo camino nuevo, está rodeado de problemas dudas y desconfianzas, que con el tiempo se disiparán para dar paso a formulaciones más innovadoras que hagan resaltar el potencial creativo de nuestros alumnos y su proyección.

Estos son algunos de los desafíos que presenta el futuro de la educación y de las posibilidades que surgen para el próximo siglo. La educación también debe ser medio y objeto del cambio. Y, aunque no sea la panacea que puede garantizar un devenir dichoso, si lo es en cambio como variable decisiva en el proceso de cambios, porque incluye entre sus principios el de la dignidad humana, el de preservar y desarrollar la calidad de vida y el de respetar el futuro espiritual del hombre, que también será parte del desafío futuro.

(1) Presentado al I Seminario nacional de estudios de postgrado en humanidades y educación. Caracas, 22 al 24 de octubre de 1997-

LA CREATIVIDAD Y EL APRENDIZAJE (1)

INTRODUCCIÓN

Tal vez, la pregunta crucial que se podría efectuar en entorno a la relación entre la creatividad y el aprendizaje sea ¿cómo funciona este mecanismo? En términos generales, la información que recibe una persona normalmente “entra” por los ojos, es decir, en forma más precisa, por dos sensores visuales que poseemos y que ponen en actividad a este mecanismo. La innovación va aparejada a la información y en este sentido comparte el mismo mecanismo descrito. Entonces, de partida es importante la función visual, de observar a nuestro alrededor. Si por alguna razón este mecanismo falla (por alguna anormalidad, por ejemplo), especialmente en los primeros estado del crecimiento, la información visual que se recibe será defectuosa. Así es cómo se ha descubierto esto, estudiando este proceso en casos con problemas de la visión. La información recibida en esta forma, incluso ayuda al cerebro a reorganizarse mejor en su desempeño y será de mucha importancia en los procesos de aprendizaje posterior.

Por esta razón, mientras una persona más interactúe con el mundo que lo rodea, más información e innovación incorporará a su intelecto. En estricto sentido, también la calidad y cantidad de información (o de la innovación) y los factores de la creatividad, como pueden ser la ejecución de funciones imaginativas o artísticas a las que se

expone una persona, aspecto éste que se reflejará durante toda la vida en su forma de pensar porque determina también una forma de estructurar y actualizar su conocimiento y cómo actuar.

Pero, este no es el único proceso por medio del cual se adquiere información, como se verá más adelante, aunque es muy importante en relación con el aprendizaje.

La experiencia y el juego en el aprendizaje

Los cambios (o innovaciones) que puedan ocurrir durante los procesos de aprendizaje también tienen su influencia en el desarrollo del intelecto. Experiencias efectuadas en ambientes complejos muestran que éste activa el desarrollo del intelecto en estos entornos hasta cierto punto duros, problemáticos, conformando un patrón organizado de la información y del modo de pensar que depende justamente de esas experiencias, independientemente del factor social que las acompañe.

Otros estudios muestran estos cambios también a partir del proceso mismo del aprendizaje, vale decir, siendo plural, utilizando juegos, búsquedas o prácticas de las artes, con lo cual se llega, incluso a desarrollar aptitudes para resolver problemas, que es uno de los índices que utilizan la creatividad. Aquí ya es interesante notar que empieza a sentirse el efecto de la interacción social del grupo, así como el contacto físico con su ambiente. Entonces, mirado desde esta visión, ambientes ricos pero solitarios, son poco aconsejables en el aprendizaje.

Esto es lo que ha llevado a pensar que tanto la exposición a diferentes y variadas oportunidades de aprendizaje como el contexto social en que se desenvuelven, tiene algo que ver con la educación. Pero, además, se debe pensar que en ambientes complejos, no sólo aprendieron de sus experiencias, sino que también corrieron, jugaron, hicieron ejercicios, utilizaron las artes, ampliaron su sociabilidad y creatividad.

Esto significa que diferentes formas de experiencias condicionan el intelecto, y éstas formas dependerían tanto de su funcionamiento cognitivo propiamente tal, como del ambiente al que se encuentran expuestos.

El lenguaje y la educación

El desarrollo del lenguaje en el ser humano es otro de los ejemplos de un proceso natural que sigue un plan bien preciso sometido a algunas condicionantes. Al igual que en el desarrollo del sistema visual, en este también ocurren fenómenos que se relacionan con la forma de percibir las cosas, en este caso con los fonemas, las unidades sonoras mínimas del habla. Las personas generalmente tienen problemas con la pronunciación de la “b” y de la “p”, y esto ocurre porque son fonemas cercanos, relacionados, que sólo pueden ser bien instituidos a través de la experiencia en el habla del lenguaje. En esto, los niños son más hábiles que los adultos, porque estos últimos han perdido su capacidad para discriminar entre fonemas debido al mal uso del lenguaje en el tiempo. Este proceso es el que sugiere que los niños

están más preparados para aprender diferentes cosas en distintos momentos.

Pero, el entendimiento en detalle de estos procesos del lenguaje está aún por conocerse. Hasta ahora se sabe que diferentes áreas del cerebro se especializan en tareas como son el oír (el lenguaje hablado), ver, escribir, decir, hablar o emitir palabras (pensar con el lenguaje). Cualquiera que sea este patrón de organización para desarrollar habilidades orales, escritas o auditivas, igualmente requieren de ejercicios para impulsarlas, los cuales no se conocen exactamente todavía.

El lenguaje es un ejemplo de cómo los procesos de aprendizaje contribuyen en esta organización. Recuérdese que a menudo se ha dicho que el hemisferio izquierdo estaría asociado al desarrollo del lenguaje. Sin embargo, parece ser que también otras funciones más específicas aparecen cuando se trata del habla. La observación de gente que se comunica con lenguajes de signos (p.e. gente con cordera), muestra el uso para aprender del potente sistema visual en lugar del sistema auditivo. Pero este sistema visual de comunicación (que tiene, incluso, su estructura gramatical) y de aprendizaje no tiene traducción en el lenguaje hablado. Cada signo se percibe sólo visualmente, no se puede pronunciar ni explicar. En su percepción visual contribuyen las formas, ubicación espacial y movimientos de las manos, todo muy distinto al sistema del lenguaje hablado. Por otra parte, y de acuerdo con investigaciones en este campo, el sistema auditivo se encuentra muy cercano del lugar en donde se procesa el lenguaje hablado, mientras que el corredor

visual debe pasar por varios estadios de procesamiento que lo distancian del de la escritura. Esto significaría que existen diferentes procesos actuando para el mismo fin de asimilar conocimientos, y que estos se pueden reemplazar cuando sea necesario. Es decir, existirían ciertas instrucciones específicas que pueden modificar el procesamiento de la información, adaptándolo a un uso sensorial alternativo para logra la comunicación.

Por estas razones, se puede decir que tanto el aprendizaje guiado, como la educación sustentada en la experiencia individual, deberían jugar ambos un rol importante en la adquisición de conocimientos. Activar estos nuevos procesos y funciones específicas no sólo contribuye al aprendizaje sino que también lo hace más creativo al abrir un espacio para que otros sistemas alternos puedan actuar, como pueden ser la práctica teatral, pictórica o musical, y puedan desarrollar las capacidades de adquisición de conocimientos que poseen.

La memoria en el aprendizaje

La memoria, otro factor importante, también parece no ser ni una sola unidad, ni una sola área dentro del proceso de aprendizaje. Así, se reconocen dos tipos de procesos en que interviene la memoria, (a) el de la memoria declarativa, o memoria de los hechos dichos, o eventos que se procesan directamente por el habla o la repetición, y (b) el de la memoria no declarativa, o de procedimientos, que recopila las habilidades y operaciones educativas que no se pueden presentar en frases declarativas. Diferentes características del aprendizaje contribuyen a la

durabilidad o fragilidad de la memoria. Por ejemplo, es muy diferente el recuerdo que se tiene en imágenes que el que se pueda tener de palabras dichas sobre lo mismo. Es superior el recuerdo de las imágenes, incluso si se combinaran ambos. Por esto, este hecho da relevancia al uso y mejoramiento de técnicas de educación que miran hacia la adquisición de información para futuro más basado en imágenes que en procesos educativos declarativos.

En este sentido, la mente no actúa sólo como un grabador pasivo de eventos, sino más bien está en permanente actividad, almacenando imágenes y recordando información. Además, se debe agregar a esta propiedad, como ya se sabe, que cuando se almacena una serie de hechos al azar, sin orden alguno, el proceso cognitivo hace que se puedan recordar en una secuencia razonada o sensata, vale decir, ordena esta información de acuerdo a una secuencia cuya lógica responde fundamentalmente al marco intelectual o cultural que posee el sujeto. Esta flexibilidad cognitiva lleva, Incluso, a que se puedan recordar cosas que realmente no ocurrieron, sin ser esto una “mentira”. Por ejemplo, si se hace una prueba para recordar una lista de palabras relacionadas como por ejemplo, agrio-azúcar-caramelo-amargo-bueno-gusto-diente-cuchillo-miel-foto-chocolate-corazón-torta-confite-abrillantado, y se instruye para responder con si o no, sobre si una palabra adicional ha sido dicha, p.e. dulce, se puede comprobar que se reportará muchas veces que está en la lista, lo cual no es cierto.

Esto viene a mostrar que se recuerda algo que no era correcto, pero que se asocia por la lógica del

intelecto, y también demuestra el poder activo que tienen estos procesos de la memoria para efectuar fases de inferencia y para relacionar hechos. Esto también viene a poner de manifiesto que existe una especie de eficiencia en el aprendizaje, porque se crean categorías o compartimentos propios para procesar mejor la información utilizando estas variantes del proceso que las distribuye en esas categorías. Por esto, una característica del aprendizaje creativo es el que recoge información bajo la forma de asociaciones, relacionadas con otra información, estén o no vinculadas entre sí.

En resumen, los tipos de palabras, imágenes y otras categorías de información que incorporan los procesos de aprendizaje complejos, sobre la base de repeticiones para memorizarlos, ponen en funcionamiento procesos que codifican la información para ser memorizada por largo tiempo, pero éstos son tratados de la misma manera como si fueran eventos ciertos o falsos, sin importar la validación de lo que se recuerda. La experiencia es la que juega aquí, de nuevo, un rol importante en lo que se registra como recuerdos, para filtrar la veracidad de los mismos.

Esto explicaría por qué algunas experiencias se recuerda bien y otras mal, explicando también la diferencia que existe entre un novicio y un experto, en el sentido de que cómo esta información ha sido recogida, guardada, organizada y utilizada. Desde el punto de vista de enseñar, esto también sugiere la importancia de tener o entregar un marco intelectual o cultural adecuado, propio, dentro del cual se produzca una enseñanza más efectiva y eficiente.

A manera de conclusión, se puede decir que de estas características que tiene el proceso de aprendizaje quedan claro las diferencias cualitativas existentes entre sus diferentes tipos, así como también las oportunidades que aparecen, dentro de las cuales se pueden incorporar las técnicas de la creatividad, que las enriquecen. Además, es posible contar también con la utilización de ventajas estratégicas como son el uso de las asociaciones o la capacidad de inferir o de creación de categorías, todo lo cual abre un nuevo campo al aprendizaje.

(1) Presentado al I Seminario nacional de estudios de postgrado en humanidades y educación. Caracas, 22 al 24 de octubre de 1997.

Bibliografía.

- Beck I.L., M.G. McKeown, and E.W. Gromoll, et al. (1989) *Learning from social studies texts. Cognition and Instruction* 6:99-158.
- Beck, I.L., M.G. McKeown, G.M. Sinatra, and J.A. Loxterman (1991) Revising social studies text from a text-processing perspective: Evidence of improved comprehensibility. *Reading Research Quarterly* 26:251-276.
- Bransford, J.D., J.J. Franks, N.J. Vye, and R.D. Sherwood (1989) New approaches to instruction: Because wisdom can't be told. In *Similarity and Analogical Reasoning*, S. Vosniadou and A. Ortony, eds. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
- Bransford, J.D., and B.S. Stein (1993) *The IDEAL Problem Solver* (2nd ed.) N.Y. Freeman.
- Chi, M. T. H. (1978) Knowledge structures and memory development. Pp. 73-96 in *Children's Thinking: What Develops*, R. Siegler, ed. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

- Glaser, R. (1992) Expert knowledge and processes of thinking. Pp. 63-75 in *Enhancing Thinking Skills in the Sciences and Mathematics*. D.F. Halpern, ed. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Grossman, P.L. (1990) *The Making of a Teacher*. New York: Teachers College Press.
- Larkin, J.H., and H.A. Simon (1987) Why a diagram is (sometimes) worth ten thousand words. *Cognitive Science* 11:65-69.
- S/a (1996) *National Science Education Standards*. Washington, DC: National Academy Press. Available: <http://www.nap.edu>.
- Wineburg, S.S., and J.E. Fournier (1996) Contextualized thinking in history. Pp. 285-308 in *Cognitive and Instructional Processes in History and the Social Sciences*, M. Carretero and J.F. Voss, eds. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

ENCUENTRO EN GERMERSHEIM (1)

Justo a la hora indicada sonó un timbre agradable, din-don, y se fueron apagando las luces de la sala, se abrieron las cortinas y el murmullo de la gente que había ingresado se fue acallando poco a poco. Detrás del escenario estaba todo listo, actores maquillados e impecables para su presentación, el sonido a punto y yo recogiendo las cortinas, lentamente. Miré a la muchacha del sonido y ella interpretó mi mirada y mis señas visuales como lo habíamos ensayado tantas veces y, en forma casi automática, echó a correr la cinta con música y subió el volumen lentamente. Al otro lado del escenario preparaban los efectos especiales, cuando los miraba parecían tranquilos. En medio de la sala estaba instalada la cámara que filmaba en directo todo sin que muchos se dieran cuenta de eso. El operador con sus audífonos comprobaba el sonido. Todo iba bien. Las luces del escenario se prendieron una a una y quedó ante la presencia de los asistentes una escenografía limpia y solitaria. El público miraba esperando la aparición de alguien en el proscenio, pero no encontraban a nadie. Nadie salía. La música tropical comenzó a retumbar en la acústica de la sala como nunca lo había hecho. Siempre habíamos ensayado sin público y el sonido era diferente, ahora la rumba tenía un calor especial, tropical por sus sonidos, reluciente por el brillo de la sonoridad que le otorgaba esa sala grandiosa, y tal vez, extraña para los asistentes, en su mayoría alemanes.

Sentados en la primera fila, con la tensión reflejada en sus ojos y cuerpos, sin moverse, mirando con expectación, estaban Klaus, Manfred y Mathías, entre otros, todos inquietos, temerosos. Grandes en apariencia, pequeños en sus cavilaciones. Sus rostros irradiaban una extraña combinación de alegría, preocupación e incredulidad. Klaus era el que estaba más tenso. Sus ojos agudos, penetrantes titilaban de emoción y de susto. No hay duda que estaba asustado. Asustado de que algo fallara en el último momento. Cualquier cosa. Miraba el escenario, miraba a los asistentes, a la cámara, buscaba caras conocidas que le afirmaran que todo iba bien y no las encontraba porque todos estábamos desaparecidos detrás de las cortinas, mirándolo y riéndonos de su susto, risa nuestra que también provenía de nuestro propio susto. La diferencia era que nosotros nos dábamos confianza unos con otros y él en cambio estaba solo, y nadie entendería lo que le pasaba. Manfred le echaba una mirada extraña, como queriendo decir y a éste ¿qué le pasa? Yo, como podía, mantenía sujetos a los actores que con la emoción, el nerviosismo de su actuación y el sonido del ritmo, me empujaban para salir de una vez. Mathías se hacía el desentendido, como diciendo “yo no sé nada de esto, a mí que me registren”. Afuera el día había amanecido radiante, más bien caluroso y, en esta hora todavía se sentía el tibio atardecer que acompaña a aquellos días cerca del Rhein, en donde estábamos. Comenzaba así un fascinante acontecimiento que había comenzado hacía mucho tiempo antes.

Los personajes entran en escena

Un año antes habíamos recibido la noticia de que un grupo de profesores alemanes de la Universidad de Maguncia, en Germersheim, venían a un Seminario de Literatura y Lingüística en la Universidad de Los Andes, Mérida. El aviso decía que pasarían por Caracas a visitar nuestra Universidad Central y que darían algunas conferencias sobre sus especialidades. Extrañamente, uno de ellos era especialista en Teatro Latinoamericano. Era más bien curioso, en realidad, observar esto. Sabíamos que de esta área el teatro no hay ni siquiera en nuestro continente especialistas, muchos menos de un país europeo, del que poco teníamos noticias. Ese era Klaus.

Alemania para nosotros es conocida por sus famosos platos típicos que se presentan en el Caribe, como los de salchichas, fiambres, bistec alemán, pan negro, “chucrut”, también por sus cervezas, todas muy buenas y naturalmente por sus vinos, excepto el “libenfraumilch”, que gusta a las chicas que saben poco de esos mostos. Aparte de esto, el personaje del alemán en nosotros es alguien más bien serio, duro en sus palabras, seco, que asusta y, marcial en sus gestos. Claro que también hay películas germanas que muestran a una Eva sensual, femenina y espectacular. Todo traído por los productos culturales que nos llegan. Pues, éstos que nos visitaban no eran así. Menos Klaus, el especialista en Teatro.

Tampoco es que uno no conociera nada de Alemania. En nuestros tiempos de estudiante en Europa habíamos cruzado muchas veces hacia el Rhein, teniendo como base a Colonia. A veces

vinieron del Norte, otras de Britannia. Siempre llegábamos a Colonia, nuestro centro de exploración. De ahí seguir para el norte o el sur, siguiendo el curso del Rhein, era algo que dependía más bien del tiempo disponible o del clima. Si hacía mal tiempo seguíamos hacia el sur, y si hacía buen tiempo, igual, porque para el norte nunca era seguro el sol. A pesar de los recuerdos de tantos pequeños pueblos a lo largo del río que parecen contruidos como casas de muñecas, mis mayores recuerdos permanecían asociados con Colonia. Mis paseos por el bulevar que da a la imponente iglesia gótica, de porte pétreo y sereno, indemne al paso del tiempo y a la destrucción de tantos bombardeos que la asolaron.

De pronto, casi como sin darnos cuenta, estábamos en una amena charla académica, frente a nuestros estudiantes de la Maestría en Teatro Latinoamericano, Klaus al frente explicando sus ideas y conocimientos sobre autores, movimientos y fechas, que dejaban la boca abierta a algunos estudiantes que no se convencían de lo que veían. Estaba ahí Klaus en mangas de camisa, sin corbata, acalorado por el clima y por su exposición, a pesar del aire acondicionado, dando sus argumentos sobre la historia de nuestro teatro. Todo terminó muy bien, todos de acuerdo, tanto la improvisación estudiantil tropical como la postura académica y fundada del invitado. Cerró el acto, una espumante cerveza que tomamos junto a una pizza que continuó las conversaciones, ahora en la terraza de la cervecería vecina. Ahí fue cuando conocimos al Klaus informal, bromista, fervoroso adicto a las pizzas como ya veremos, y cervecero. El tiempo no permitió mayor

acercamiento, ni académico ni personal. Su paso por nuestra universidad dejó un recuerdo grato. Entre sus papeles se llevó nuestros programas, revistas y una obra mía, Encuentro en Caracas.

Germersheim en escena

Unos meses después, recibimos una carta de Klaus recordando también su pasada por nuestra Casa de estudios y lamentando también el poco tiempo de que dispuso, esto era por su gran interés en conversar sobre temas del teatro con nosotros. Pienso también, íntima y sinceramente, que Klaus, echaba de menos las discusiones en clases, no hay dudas, pero también y esto era lo que estábamos descubriendo ahora, las conversaciones fuera de clases, es decir, esas que sosteníamos en la terraza de la cervecería, saboreando una espumante cerveza fría, bien fría, y degustando una pizza tropical, con piña o alcachofa, con sabores pimentosos, adobos fuertes, y fragancias a laurel y a tomillo.

El tiempo, siempre escaso y acelerado en esta Caracas cosmopolita, nos permitió que fuéramos al litoral a contemplar el Mar caribe, a sentir el soplo de su tibia brisa, a mirar el cambiante color de sus aguas, del verde azulado a los tonos más oscuros, a sentir el sol y la humedad que emanan de su tierra carmesí, a apreciar los colores claros de sus casas y a fisgar la cadencia de las caderas de las muchas mulatas que por su calles pasean. Allí en la costa preparaban unos sabrosos pescados que se comían junto al mar. Una arremetida bestial de la naturaleza, junto a la imprevisión humana, demolió todo eso y ya no queda nada, sólo el eco del mar azul claro y a

veces oscuro que se mueve taciturno como si nada hubiera ocurrido. Claro, también hay que decir que así es el Caribe, siempre del hoy, nunca del mañana, de repente.

Un día recibimos la grata sorpresa de ser invitados a un Congreso sobre literatura en Alemania, en Eichstätt, pegado a las montañas de la Selva Negra. Para mi sorpresa al arribar allí, yo era el único pasajero que iba en ese quejoso tren que llega a esa pequeña villa. Cuando me bajé no podía creer que el maquinista esperaba sólo a que saltara, con la mano me hizo una seña, no se si para despedirme o para indicarle algo más grave, y le metió presión a esa vieja caldera del tren que arrancó lento y crujiente. En la estación no había nadie, ni oficinas ni empleados, nadie. Apenas un pequeño edificio para cobijarse u ocultarse, porque a estas alturas yo ya me estaba poniendo sospechoso de que me había bajado en donde no correspondía.

No era la primera vez que me ocurría. Una vez, me bajé en medio de la nieve en Escandinavia, en plena noche, sin saber para donde marchar. Ya me estaba imaginando estar perdido en la selva negra, ahora en pleno día, cuando desde el otro lado de la línea apareció una difusa figura que caminaba acercándose hacia mí (¿a quién más pensaba yo?), pero en esto de las sospechas y de las imaginaciones todo está permitido, como en el literatura. Entonces mis sospechas se encauzaron hacia otros paisajes más propicios. En realidad, al observar esa figura delgada, un poco alta, con botas y con sombrero de ala ancha que se acercaba como temible no hizo sino hacerme pensar que era un vaquero del oeste

americano que me desafiaba en un lance de tiros para el que no estaba preparado, porque yo no tenía pistolas, porque estaba en Alemania y no en el Oeste. Pero todo indicaba que algo así ocurría. El extraño tren, la seña del maquinista solitario y de curiosa expresión, la derruida estación, el ambiente solitario, el paisaje calmo, verde, cierto calor ahogante que me estaba dando a pesar de la nieve que se amontonaba entre mis pies y esta extraña figura vestida de esa manera que encuadraba todo esto en ese marco tan preciso de las películas de vaqueros, no eran para pensar otra cosa, y yo ya me conformaba a correr mi desgraciada suerte, ¡caerme a tiros con un vaquero en la selva negra!. El hombre se detuvo frente a mí, nos separaban sólo los rieles y la vereda en la que estaba parado, y me hizo una seña (¡otra más!, parece que en Alemania funciona bien este sistema de señas), a la que yo respondí como pude con mi mano, lamentando no tener a mano mi colt 45 para poder intentar un tiro al menos. El hombre sonrió y como no pasó nada, yo si le hice ahora una seña con mis manos, ahora haciendo con mis dedos la figura del bendito colt que necesitaba y entonces disparé al aire un par de tiros psicológico, virtuales, relajantes. El hombre sonrió, se hizo el herido y pareció caer. Había ganado el pleito de la selva negra. Era Peter, el guía que habían enviado del Congreso para recibirme. ¡Qué recibimiento!

En esas montañas había muy buena comida. En un pequeño hostel comimos con Klaus un sabroso venado, preparado a la usanza local, incluyendo un aguardiente muy fuerte que lo acompaña. Los días del congreso pasaron muy rápidos y de regreso nos

fuimos a Germersheim, que estaba un poco distante porque llegamos de noche. Al otro día en la mañana salí a recorrer los alrededores del hotel y así llegué a la universidad. Mi paso por la ciudad fue muy breve esta primera vez. Esta construcción había sido un antiguo cuartel militar, que luego de la guerra fue transformado en un centro universitario, como muchos otros similares. La oficina de Klaus correspondía a la del General del cuartel, con la diferencia que ahora tenía un calor humano diferente, plena de libros, y también porque siempre percibí el sabor de un café recién preparado esperándome. Me bastó una pasada por la biblioteca para sentir la tentación de permanecer, de quedarme allí por un tiempo, leyendo en esas enormes mesas bien alumbradas, entre esas altas habitaciones que se sucedían unas a otras, tal vez dormitorios de soldados que ahora cumplían una noble y pacífica misión. Poco tiempo después esta visión me sería muy familiar, cuando finalmente me fui por un par de meses a realizar una pasantía en esta Universidad en Germesheim.

Los ensayos

Lo que había ocurrido era que se iba a celebrar un gran Congreso de Literatura de Latinoamérica y El Caribe en Germersheim, y Klaus no tuvo mejor idea que la de poner en escena una obra de teatro venezolana. Para esto escogió una que se llama *Encuentro en Caracas*, que tenía un premio nacional y que trataba de una historia muy literaria, apropiada para el evento además, cual es el encuentro de Gabriel García Márquez con Alejo Carpentier en Caracas, coincidencia que al parecer nunca se

produjo. Ellos vivieron en Caracas en distintos periodos, pero coincidieron en sólo un corto tiempo. Gabo era un periodista que venía de París, de regreso al continente y, en cambio, Carpentier era una figura literaria muy respetada que ya se iba para su Cuba. Luego de su estancia en Caracas, Gabo partiría para México, en donde escribió sus *100 años de soledad*, y Carpentier volvió a Cuba, ahora revolucionaria, para ser su embajador en París. Los caminos se cruzaban para estos grandes escritores que nunca se conocieron, pero que tenía en común beber el estilo del realismo mágico, uno lo conceptualizó, y el otro lo inmortalizó. Se sumaba a esto que ese fue también un momento muy importante para Venezuela. Era fines de 1958, cuando la dictadura que oprimía al país cae y se inaugura el período de democracia más largo que ha tenido el país.

Así, nuevamente tuve que hacer mis maletas y partir para Germersheim. Esta vez era para realizar esta pasantía de estudio y de dirección de la puesta en escena de esta obra, mi obra. Desde antes ya habíamos comentado muchos detalles de esta tarea con el fin de utilizar mejor el tiempo. Además, ya se había formado el grupo de actores, conocían la obra y la habían leído un par de veces, yo había escrito mis impresiones sobre el contexto de la obra y quienes eran sus personajes y una profesora incluso ya habría comenzado a efectuar lecturas dramatizadas para dar los primeros tonos y colores a este montaje. Todo avanzaba. De esta forma mi tarea sería relativamente simple, completar y ordenar los detalles que de este trabajo que aún faltaban. Todo fácil. Chévere.

Dicen que mientras uno más sueña, más grande es el golpe cuando se aterriza en la realidad. Algo así fue lo que pasó en este caso. Mi primer aterrizaje fue en el aeropuerto de Frankfurt un bendito día en que había tres días festivos juntos y seguidos. Yo llegué un viernes y ese país estaba de jolgorio hasta el martes siguiente. La Universidad, por supuesto, estaba cerrada. Mis colegas repartidos, lógicamente, por todos lados. Los actores igual.

De esta forma conocí otro Germersheim, el de la gente común, el de los estudiantes en sus residencias cocinando ellos mismos, el de los turcos y árabes que viven en sus márgenes, los puestos de comidas griegas, serbias, los comercios y bazares con ruidos altisonantes y olores sabrosos en donde probé buenas comidas y conversé con gentes de distintas nacionalidades que no me entendían y las cuales yo tampoco comprendía, pero que nos comunicábamos con el lenguaje gestual y universal del teatro.

Hasta participé en una fiesta de matrimonio de una pareja de turcos, cuando estando sentado en la plaza, frente a la fuente de agua, llegaron los novios y sus alegres acompañante a tomarse fotografía de recuerdo de la boda. Al principio me sorprendió esa costumbre y pensé en mí que lo hacían para enviarle copias a sus familias lejanas, solitarias, y mostrarles lo bello de esta Alemania en donde vivían y, probablemente, así sería, pero como venían unas tras otras estas parejas con sus alegres comparsas y acompañantes, me pareció que eran como un verdadero desfile de novios que se casaban en serie. Unos traían su fotógrafo, otros alquilaban el que se encontraba en la plaza, y otros venían con sus

sencillas camaritas, pequeñas, manuales, que dejan al que actúa como fotógrafo de lado de la reunión y de la diversión, por lo que me pedían graciosamente y con sus extrañas palabras que no eran alemanas, ellos lo sabían, que les tomara fotos, aunque ahora el que se quedaba fuera de la juerga sería yo, entonces me pagaban llenando un vaso plástico con champaña que me pasaban y brindaban conmigo en el idioma universal de las señas. Fueron varias tardes en que bebí y comí sabrosas tortas de los más diversos sabores el dulce que puede haber en el mundo, a costa de estos novios espléndidos.

Otro de mis recuerdos gratos fue cuando buscando en dónde comer en este feriado obligado que me brindaba la vida, topé con una “pizzería” italiana muy agradable. Salvatore era el dueño y el que atendía personalmente a los comensales en esta agradable taberna napolitana llamada San Remo. No sólo eran buenas las pizzas que preparaba él y su esposa, ésta atendía pacientemente la cocina en el interior, sino también las variadas pastas y, por sobre todo, el café negro recién preparado de la máquina que se acompañaba siempre con una copita de grapa especial, porque en esos cuatro días yo me convertí en un cliente especial que me quedaba conversando con Salvatore después de cerrada la tasca, ahora bebiendo ambos y hablando de su país y del mío, de sus vida y de la mía, de su trabajo y del mío que aún no comenzaba.

Esta historia de las pizzas no estaría completa sino no contara que entre mis revisiones de la carta de pastas que ofrecía, no me hubiera topado con la

larga lista de pizzas que recordaban a todos los rincones italianos en sus sabores y preferencias, muy especialmente las napolitanas, pero entre todas estas que sumaban más de una página, ¡apareció la pizza del Prof. Klaus! ¡Así se llama y así está escrito en la carta de comidas! Aunque no tenía alcachofa ni piña, ni espárragos ni las fragancias del trópico, mantenía los sabores pimentosos y de picantes que ya conocía y que la distinguía de otras, más italianas y distinguidas pero menos sabrosa e inspiradora que la de Klaus, como me lo señalaba riendo Salvatore, el napolitano amigo.

Mi segundo aterrizaje forzoso fue cuando, luego de estas festividades y celebraciones que ocurrieron en estos días, fue cuando terminó este alborozo germano y por fin me reuní con el grupo de teatro. ¿Grupo de teatro? No había tal grupo y ni tal teatro. Mi encuentro con los actores fue el primero que habían tenido al respecto. Habían escuchado cantar al gallo, pero no sabían en dónde estaba. Algo sabían de la obra, pero no la habían leído y... bueno no es necesario seguir dando detalles de este aterrizaje.

Pero, si algo había aprendido a conocer durante estos ufanos días, era ese maravilloso atajo que había descubierto en mis salidas como caminero cuando descubría los rincones de la villa. Saliendo de mi residencia me internaba por unas callejuelas que bajaban como si fueran hacia un río, que no había, y luego daban unos disimulados recodos que finalmente conducían a una algaba frondosa de encinas con cortezas marrones y grises, con hojas delgadas, finas, verde claro, titilantes con la brisa,

que filtraban la luz dejando pasar algunos rayos de sol que era lo único que alumbraba la senderuela. Al concluir la trocha se llegaba a una solar frente al cual estaba la estación del tren.

Pasear y mirar ese tallar era encontrar el aterrizaje magistral frente al desabrimiento. Era también el encuentro con la musicalidad de las hojas, ramas y el viento etesio que pasaban por mi rostro y que acompañaban mi paso bajo esa lozana algaida. No podía olvidar en mi bajada el tono similar de la sinfonía No. 6, la *Pastorale* perenne que me acompañaba con sosiego en esos días de compromiso y estudio creativo, *Szene am Bach*.

Pero aún no terminaban estos aterrizajes forzosos. Faltaba el gran finale de los aporreos: Klaus se enfermó gravemente de la columna y no podía moverse de su casa. Esa tarde cuando me entré, partí corriendo a la agencia de viajes que estaba frente a la Plaza y pedí un ticket de regreso para el día siguiente. No había cupo. De regreso tenía una llamada de Manfred que quería conversar conmigo. Yo pensé que era para completar el cuadro que yo me había imaginado. Esa noche empaqué mis cosas y dejé todo listo para partir.

Al día siguiente nos reunimos a las nueve de la mañana en la oficina del Capitán del Cuartel, que era la que ocupaba Manfred. También era muy espaciosa y tenía una enorme mesa en donde él daba sus clases. Manfred me comenzó a hablar lentamente, como con temor y a preguntarme cómo me parecía el poblado, la universidad, yo estaba un poco impaciente porque nunca llegábamos al tema que me interesaba. De hecho nunca llegamos. Estando en ese

cotorreo y haciendo recuerdos de todo y de nada, sorpresivamente Manfred me ofreció el habitual y siempre tradicional café de la mañana. Antes de beberlo él sacó un fino cigarro y comenzó a fumar, me miró y me dijo muy serio, ¿lo quiere con cognac?, a lo que yo bien sorprendido le respondí preguntándole ¿qué?, por si no había entendido bien. El me repitió, “un carajillo”, acentuando la letra “ere”. Ahí todo cambió para suerte del arte y de teatro. De debajo de la mesa, en un lugar no visible para mí desenterró una hermosa botella española, que en honor a la verdad, debo decir que estaba en la mitad. Por esto, yo sólo sería responsable de medio delito académico, pero todos los días por más de un mes. La botella tenía en su costado un centimetro pintado en cartón que iba indicando, medida por media, la longitud o el calibre que bajaba. Era como el termómetro de la temperatura, sólo bajaba nunca subía.

Este aterrizaje que había sido muy fuerte en sus comienzos, poco a poco comenzó a mejorar todas las cosas. Todo se fue arreglando en la medida en que nos reuníamos con Manfred en la mañana a primera hora para planificar las actividades del día, como ya he relatado en detalle, de lo que logro recordarme. Esa tarde, me fui como de costumbre a dar mi paseo por el bosque musical que había encontrado para despejar mis pesares y respirar el aire de la suave melodía de la Pastoral, pero esta vez el mismo Beethoven me cambió el tema, y me llevó de paseo por la *Ode An die Freude*, de Schiller:

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmmer anstimmen

und freudenvollere!

Los ensayos eran en mi residencia, en el salón simulamos un proscenio a todo lo ancho y ahí comenzamos a darle a la letra, a los movimientos, a los gestos y a la música, a veces todo iba muy bien, otras era para arrepentirse de todo. Con los telefonazos de Klaus, el amparo de Manfred y la asistencia de Aracelis, todo empezó a tomar forma y ya no eran simples estudiantes actuando los que estaban en el salón de la residencia, sino verdaderos actores que se movían y se expresaban dejando de lado su personalidad para adoptar los caracteres del colombiano Gabo, del cubano Carpentier, con acento francés, del europeísta embajador venezolano y de su subversiva y popular sirvienta. También con la algarabía que se formaba todas las tardes en un costado de la universidad con nuestros ensayos, más los comentarios que comenzamos a hacer en el comedor y en los pasillos, todo el mundo se enteró de la bendita obra, que ahora ya no podría tener marcha atrás.

El tiempo pasó muy rápido pero toda había estado a la altura. Los amigos peluqueros de Klaus maquillaron al grupo, de un teatro popular cercano nos prestaron el vestuario tropical y vistoso, de las viñas cercanas obtuvimos el vino para el intermedio y de la propia universidad el apoyo para el sonido, la música y la filmación en vídeo. Lo más importante fue la sala en donde nos presentamos, el imponente Bürgersaal im Stathaus, el gran salón del Municipio, que lo consiguió Manfred gracias a sus altas influencias en la política local.

Y llegó el día del estreno. Con tranquilidad esperamos la hora. Probamos las luces, el escenario, y comenzaron a trabajar los maquilladores, se pusieron su vestuario, se ultimaron los detalles que ya habíamos ensayado varias veces en la misma sala. De a poco comenzaron llegar los invitados y el público. Entraron a la carrera muchos estudiantes par tomar los mejores asientos, incluso los discapacitados movían sus sillas de ruedas para ubicarse cerca del escenario, luego invitados del pueblo, unos turcos amigos míos los vi colearse y me hacían señas mostrándome sus elegantes vestimentas que se habían puesto ese día para ir al teatro, incluso hasta se afeitaron y me hacían insistentes señas para saludarnos, luego unos profesores y al final los del congreso de Literatura, guiados por Klaus, que apenas se movía por su dolencia, Mathías, el organizador del Congreso siempre sonriente, y Manfred, nervioso, porque era el único que había presenciado nuestros ensayos y conocía todo el espectáculo.

Manfred buscaba con aflicción mi mirada como volviéndome a preguntar si se iba a presentar aquella escena en que al embajador, en un raptó de amor, se abalanza sobre su sirvienta, momento en que se caen sus pantalones y queda en vistosos paños menores, que tanto le había escandalizado, que cuando la vio en un ensayo pedía a gritos que se interrumpiera y se cerraran las cortinas para eliminarla, para relajo de nosotros que nos encantaba por su libertinaje, pero que le habíamos asegurado que no se vería en público. Yo le hacía señas con mi mano de que todo iba bien y le daba a entender que

se calmara, que no había peligro. Fue la escena que más gustó y causó gritos y risotadas en todos los espectadores. Manfred se tapaba la cara con sus manos, como en los ensayos.

Justo a la hora indicada, las ocho de la noche de aquel caluroso junio de 1997, sonó un timbre agradable, din-don, y se fueron apagando las luces de la sala, se abrieron las cortinas y el murmullo de la gente que había ingresado se fue acallando poco a poco. Detrás del escenario estaba todo listo, actores maquillados e impecables para su presentación, el sonido a punto y yo recogiendo las cortinas, lentamente. Miré a la muchacha del sonido y ella interpretó mi mirada y mis señas visuales como lo habíamos ensayado tantas veces y, en forma casi automática, echó a correr la cinta con música y subió el volumen lentamente.

La música tropical inundó la sala. Salieron por un costado todos los actores que también celebraban en la obra la ruidosa fiesta de aquel Año Nuevo de 1958, cuando se encontraron en el teatro Carpentier con Gabo, el creador de lo real maravilloso y su colosal paradigma, y que también era la fecha cuando se anunciaba la caída de la dictadura y el comienzo de la democracia más duradera que había tenido Venezuela. Cuando Caracas era la Atenas de América Latina. Todo resultó muy bien, la comedia fue un éxito, los actores saludaban una y otra vez, sin cesar, muchas veces. La emisora clandestina Querfunk (Freies Radio Karlsruhe), entrevistaba sin parar, uno por uno, a los actores y al director, y los invitaba para entrevistarlos. El encuentro de Caracas se había dado en Germersheim.

A mi gran amigo Klaus Pörtl
Germesheim-Caracas, Febrero de 2002.

ANÁLISIS CONCEPTUAL PARA LA INTERPRETACIÓN MULTIDISCIPLINARIA DEL TEATRO (1)

INTRODUCCIÓN

En esta presentación se hace un análisis conceptual sobre cómo enfrentar ciertos estudios del teatro que se relacionan con otras disciplinas, afines o no a éste. Este tipo de estudio asume que el objeto de la investigación no es de fácil delimitación, razón por lo cual son llamados por la bibliografía sistemas complejos. En esta presentación se intenta dar a conocer una reflexión sobre el estudio del drama o del teatro en donde hay fuerte influencia del hombre, de lo social, los efectos y, en general, de otras áreas que ayudan a su desenvolvimiento, por lo cual bien puede hablarse de que conforma un sistema complejo.

Esta aproximación forma parte de la experiencia reunida en primera fase de una investigación sobre el teatro venezolano contemporáneo, que tiende a explicar su desarrollo en la primera mitad del presente siglo, época signada por múltiples interferencias y relaciones, de las que se extraerían sus principales características y tendencias.

En primer lugar, en estos casos siempre existe un marco más amplio que el propiamente teatral, objeto del estudio, que se denomina "sistema

abierto", que engloba a todos los elementos involucrados en el proceso en estudio, con sus partes o con sus factores constitutivos. Esto significa que, dentro de un sistema se producen interrelaciones e interacciones con otros sistemas. Lo importante de esta primera precisión es que aún así, no es exacta, sino que es una visión inicial del sistema, que requerirá de futuras caracterizaciones, como se explica más adelante.

El término "sistema" normalmente llama a una definición de las ciencias exactas, especialmente del análisis de sistemas, lo cual está lejos del deseo de los estudios del teatro. Aunque un sistema es definible, éste caso particular no lo es, es un sistema abierto dado, pero como punto inicial de un estudio. Su definición más acertada surgirá a través de la propia investigación, cuando éste se despliega y expresa toda su polisemia. Su fundamento es estrictamente teórico.

LA OBSERVACIÓN Y LA PERCEPCIÓN

Gran parte de los problemas que se derivan de estas concepciones lo son de carácter metodológico. En esto, la observación, el dato o el hecho recogido (bien sea historia, sociología u otro), son los puntos de partida de todo conocimiento y argumentos, pero se ha demostrado cada vez con mayor insistencia que estos, se obtienen normalmente a través de la percepción, y lo peor es que se consideran neutros, por lo que serían determinantes para el análisis. Desde este punto de vista cualquier observación (llamado también observable) tiene contenidos extraídos de la experiencia y por tanto, son los

primeros elementos que entran en el proceso del pensamiento y análisis de una investigación. Aquí parece tener razón Popper cuando señala que uno sólo se percata de los hechos por la observación. Esto, en definitiva es lo que pareciera darle sentido a la investigación. La crítica a esta posición que ha dominado por más de medio siglo reside en la concepción misma de una observación empírica, que a la luz del conocimiento actual luce como poco coherente, especialmente si se trata de teorizar sobre algún fenómeno artístico.

En este sentido sería mejor partir asumiendo que las características de un sistema abierto, pertinente para un problema complejo, no deben estar dadas por la observación, por la experiencia misma, porque es muy difícil efectuar una explicación directa de una experiencia de este tipo. Esto se comprueba con las explicaciones que da R. Hanson cuando explica que un niño y un lego pueden ver y transmitir una experiencia, pero ellos no verán lo que vería un sociólogo o un psicólogo, los primeros serían ciegos con respecto a lo que éste puede ver. Se puede no oír un instrumento desafinado en una orquesta, aunque esto será terrible para un músico y lo mismo puede ocurrir en un espectáculo teatral que además varía de día en día. La respuesta es perceptual, y no es clara. Lo importante es que las cosas se ven diferentes, de ahí que haya que cuidar esto del ver, oír, sentir, percibir y observar. J. Piaget había ya explicado que no hay observación pura y que toda percepción directa supone un marco previo por parte del

observador, que es lo que está dominando a su percepción.

El problema es que no sólo las experiencias tienen esta cualidad sino también el espacio, el tiempo y los objetos, que parecen necesitar un mayor tiempo de elaboración, dada por la personal experiencia acumulada del investigador y por la forma cómo se fue estructurando su pensamiento, aspecto éste que algunos autores como M. Boden (1994) llaman mapas mentales

Estos mapas no sólo establecen una diferenciación en el tiempo sino también en niveles de la información observada o recibida, algunos parecerán obvios, inmediatos, accesibles a la experiencia con solo mirar y oír, esto es porque fueron los primeros en ser elaborados por el pensamiento en niveles anteriores a observaciones más intrincadas.

De esto surge la noción de que en el proceso del pensamiento, el conocer, aparte de no ser una lectura pura, sino con una carga teórica implícita, significa también entrar en relaciones con el saber de la experiencia, pero organizada según los límites y orientaciones del sujeto observador. Entonces, conocer la realidad se dificulta a través del camino de las generalizaciones inductivas que parten de simples observaciones o experiencias. Lo cual no significa abrirle paso al subjetivismo, sino que se debe considerar al conocimiento más bien dentro de los fenómenos sociales, con fuertes características intersubjetivas.

En conclusión, se puede decir que la observación correspondería a una captura de la

experiencia, pero ya interpretada. Los hechos serían, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre las observaciones y que las percibimos como una síntesis perceptiva. De ahí que la observación por parte de un investigador y, muy especialmente la del trabajo de campo, no es neutra ni toma conciencia de la realidad objetiva, y tampoco registra información pura. El procesamiento de este registro llevaría a formular una teoría, que por lo explicado debe revisarse. En esto intervienen dos factores, los que el investigador registra y sus mapas mentales, sus esquemas interpretativos.

SOBRE LAS TEORÍAS

El proceso de organización y procesamiento de la información es lento y toma su tiempo, pero sólo él conduce a obtener esquemas conceptuales. Todo parte, sin embargo de experiencias previas, pero procesadas en diferentes niveles del conocimiento. En esta parte se retoma el análisis de las observaciones (no puras), para ser reformuladas en su proceso. Tal como se explicó, el investigador por tanto no parte de cero, sino de su propia base de conocimientos y teorías o paradigmas, que constituyen su corpus de conocimientos, con los cuales se abocará al análisis. La observación y los datos son su soporte, los cuales se orientan según las preguntas que él se hace, y por el alcance de su investigación. Esto es lo que le permitirá privilegiar ciertos datos sobre otros porque son relevantes para su investigación (su paradigma). El primero es el marco teórico y el segundo es el dominio de la disciplina en el cual se moverá. Esto muestra que al

iniciarse la investigación ya existe una pesada carga de conocimientos que no permiten obtener una visión ingenua de su realidad, y que se pone en funcionamiento un instrumental crítico que le permitirá detectar diferencias y, especialmente, cambios en la dinámica de los hechos.

Las teorías, definidas como las afirmaciones y supuestos que establece un investigador para construir sus hipótesis o inferencias, no sólo se limitan a sostener una fuerte relación con las observaciones, sino que están indisolublemente ligadas a ellas. En este sentido, lo que ellas hacen es transformar esta información en argumentos coherentes, organizados, jerarquizados y explicados. El método de funcionamiento es el de la causalidad, porque aquí aparecen las relaciones causales en función de una realidad observada, en un ordenamiento lógico y más coherente que cuando fue su captura.

Al inicio de esta presentación se expresó que la provisionalidad del concepto de sistemas abiertos era un punto de interés, lo que a la luz de lo hasta aquí avanzado implica que estudiar tales sistemas corresponde a estudiar un trozo de esa realidad, con toda su problemática incluida. Los objetivos de la investigación determinan la forma de abordar esta realidad, aunque sin embargo, el sistema permanece inmóvil frente a esta selección. La definición y los límites del sistema quedan fijados por el marco a que se ha hecho referencia, y especialmente por las preguntas que quiere responderse el investigador, pero el sistema se va transformando durante el curso de la investigación. En primer lugar, porque en su

inicio los límites del mismo eran ambiguos y ahora ya comienzan a precisarse, luego porque se seleccionan ciertos sectores del mismo para su estudio, que son los que pueden responder a las preguntas básicas que se plantean y finalmente, porque comienzan a actuar las interacciones dentro del sistema y las que establece este con lo externo. En otras palabras estas son las influencias que recibe el sistema, las cuales pueden afectar incluso al aparato conceptual de que se disponía en sus inicios. El sistema se modifica, también los conceptos iniciales, por lo que también el marco sufre también de estas influencias y se altera.

Esta dinámica que establece el sistema es importante en los cambios que ocurren en su historia, porque si se trata de una época o la evolución de un período de tiempo, esto afectará a la naturaleza misma del sistema y de sus preguntas básicas. Esto es lo que hace que se determine, normalmente, una escala de tiempo a utilizar. Lo mismo podría aplicarse a las escalas de análisis espacio-tiempo ya que también reciben influencias externas.

Sin embargo, lo más importante del sistema es su estructura. Esto no significa adoptar enfoques estructuralistas del drama, porque aquí de lo que se trata es de identificar las propiedades de las estructuras en el tiempo, lo cual depende de lo que se vaya a estudiar, pero que adquiere relevancia cuando se trata del análisis de su evolución, por ello, lo importante es considerar la dinámica del sistema y evitar caer en uno de los tantos estados que puede comportar el mismo. Goldmann (1959) en su estudio de Racine ha usado ciertamente el método del

estructuralismo genético, en donde analiza las estructuras de un sistema organizado, estacionario en cierto período y en ciertos fenómenos, pero que depende de procesos dinámicos históricos y sociales para su desarrollo. Este autor identificó estructura con coherencia interna de las relaciones entre los elementos que constituyen la obra que analiza, por lo cual concluyó que es el conjunto (o totalidad) lo que determina su significación objetiva. Es decir, la significación de los elementos de la obra sólo aparece después de haber conocido su estructura. Esto es lo que según él da la visión del mundo del autor.

De esta forma se podría identificar al sistema como una totalidad organizada, diferente al concepto del análisis de sistemas de las ciencias. Por otra parte, la utilización de las estructuras en el análisis no deja de lado el elemento histórico, porque no lo excluye, sino que lo explica, y es a través de este que se pueden estudiar los mecanismos de estructuración y desestructuración tan frecuentes en el teatro moderno.

EJEMPLOS DE CASOS ESTUDIADOS

En un estudio efectuado por M. Marini (cit. por Gálvez, 1988) sobre la investigación de semiótica teatral, explica que se ha producido un cambio radical en el objeto del análisis, enfatizando que ahora lo importante es el espectador, según él se ha pasado “del estudio espectacular” al “estudio de la comprensión del texto por parte de receptores empíricos, reales”, en el cual el fenómeno de la recepción de crucial.

Este autor refiere una experiencia en la cual dos actrices ejecutaron, ante espectadores, ejercicios de improvisación al mismo tiempo, pero sin interacción entre ellos. Al terminar se les preguntó a los espectadores que plantearan sus hipótesis sobre lo que habían observado, apareciendo muchas interpretaciones diferentes, a lo cual se le comunicó que las ideas desarrolladas por las actrices, recogían un cuento sobre “una geisha que espera a la mariposa de oro”, idea que nadie había acertado. A continuación se volvió a repetir el ejercicio y al finalizar, los espectadores coincidieron unánimemente en reconocer la historia propuesta. Entonces se les aclaró que no había ninguna historia, ningún significado fijo de antemano, eran sólo ejercicios de entrenamiento libres.

Esto puso en evidencia que para el espectador “jamás existe percepción sin interpretación”, vale decir, que para el espectador siempre existe un texto fijado. Para Marini esto significó “la liquidación radical del problema de la comprensión cognitiva del espectáculo que favorece exclusivamente un goce perceptivo puro y sin mediaciones” (p.134). De acuerdo a lo ya analizado sobre la percepción y el marco del pensamiento de un sujeto, la observación de los espectadores nunca fue pura, y por el contrario tuvo muchas mediaciones (las hipótesis interpretativas), por lo cual el goce perceptivo vendría delineado por sus ideas propias y, en este caso de una representación teatral, probablemente del estilo de la obra que recoge en forma emocional datos u observaciones que se procesan en alguna forma del intelecto (primaria o secundaria), según

sea su propia formación básica. La realidad del espectador no era el tema del ejercicio (que no alcanzó a leer), sino el estilo predominante que capturó e identificó según su grado de elaboración de su marco referencial. Además, resalta también en este caso, la importancia del lenguaje muy específico (no existente). Muy diferente habría sido si hubiera habido un texto escrito (pero representado), lo cual viene a valorar lo que ha expresado J. Villegas al decir que en el análisis de la obra dramática “no es posible dejar fuera nada de lo que en ella exista”, con lo cual se privilegia la comunicación y los lenguajes que la integran.

Un segundo ejemplo sobre la percepción en la obra dramática y su conexión con los espectadores se puede observar en la obra *La agonía de los dioses*, de este autor, en donde se plantea el interrogatorio a Galileo, héroe universal que quiso demostrar la validez universal del sistema de Copérnico, y a quien Brecht mostró en su primera versión (1938-39) como el intelectual sometido por el fascismo con lo cual quiso mostrar su lucha contra Hitler. Era un canto a la razón que triunfaría siempre. En la segunda versión (1945-46), el héroe se asimila a los problemas del conflicto bélico en término, ocasión en la ciencia logró la fusión del uranio. En esta se muestra a los científicos que creyeron dedicarse a la investigación pura, pero cuyo resultado fue la construcción de la bomba atómica que se utilizó. Entonces, se pensó, falló el científico y no la ciencia, tema subyacente en ambas versiones.

En *La Agonía* también se destaca el rol de la ciencia, pero vista desde una perspectiva del espacio

y el tiempo de tres siglos más tarde, no resaltando el avance tecnológico ocurrido en el mundo, sino haber logrado construir un marco referencial preciso en el que se adecúa el pensamiento moderno, igual como lo hizo la Iglesia desde la Edad Media, similar a cuando se produjo el juicio a Galileo. La obra se pregunta ¿no vendrán tiempos en que los argumentos de la ciencia sean también considerados absurdos como los argumentos teológicos del medioevo? ¿No será que en un tiempo más las actuales teorías sean vistas también como supersticiones o mitos? Porque si el tiempo medieval, que hoy parece una ficción, en su época se le consideró como una verdad, la única verdad, ¿no lo será también el tiempo presente actual, en que se piensa que también la ciencia es la única verdad?

La ciencia y Galileo con ella, se han hecho poderosos, explica la obra, porque han explotado al máximo aquello de la observación y la razón. Como ya se vio, estos elementos dependen de teorías que el sujeto adopta como verdaderas. Es como el reflejo de la realidad de Brecht, que tiene múltiples prismas, de donde se escoge uno, con el cual se ve la realidad, pero a través de este prisma, distinto del de otro sujeto.

Sin una función estructuradora previa no se puede reconocer lo que se ve, y por tanto, observar y menos aún razonar (hoy en día comprobado a través de la enfermedad denominada agnosia visual, en donde prevalece la pérdida de conceptos). Esto es lo que le permitió al autor decir en la obra que las teorías y la ciencia no prueban nada, sólo muestran lo que se quiere corroborar y lo que es útil para el

sujeto. Por esta razón, ahora se cree en la experiencia de Galileo porque se cree que la tierra se mueve alrededor del sol, y el éxito del sabio no se debió a lo correcto de sus teorías, sino a que sus resultados resultaron útiles a su tiempo, como lo muestra el desarrollo de la navegación de aquella época. Y porque fueron útiles sus observaciones, éstas fueron creídas como la verdad e hirieron otros intereses.

En realidad, la obra muestra que todos estos héroes han sido muy sensibles a la captura de la información, de la observación, y por tanto, pudieron reconocer nuevos órdenes, nuevas estructuraciones de la percepción, lo cual lo prueba la obra al someter al espectador a la experiencia de observar una imagen que acompaña a los interrogatorios de Galileo, preguntándole insistentemente a Galileo y al espectador, qué era lo que veía, qué era eso, para que tuvieran la posibilidad de re-estructurar su percepción y ver a dos niños en donde otros ven una calavera (Chesney, 1992).

Por eso se podría decir, que una teoría es como una especie de teatro de la mente que entrega ideas, intuiciones, verdades, todo a través de una actividad eminentemente creativa de percepciones, en la cual el drama es poderoso.

En el estudio de épocas o de la historia del teatro, también se pueden comentar situaciones de interés. Por ejemplo, al estudiar las tendencias estéticas dominantes en la primera mitad del siglo en Venezuela, siempre se explicó por la bibliografía disponible, que éste período era muy monótono y hasta cierto punto, limitado en diversidad de expresiones, porque los estudios señalaban la

preponderancia casi absoluta del costumbrismo y del sainete urbano como únicos centros de interés. El estudio del desarrollo de una fase estética, otro sobre la historia y, muy en especial, sobre la tradición teatral y sobre la comunicación en ese período mostró que desde temprano existieron influencias notorias, que fueron incluso materializadas en escritos de teatro, como por ejemplo las del futurismo, presente en la obra *El motor* de R. Gallegos, escrita en 1910 (situación que motivó su estreno en 1995), otras influencias reconocidas fueron las de reconocer que las técnicas de Stanislavski eran conocidas desde comienzos de siglo (por una élite), y que ya en los años treinta aparecen un autor con fuerte influencia de Ibsen o de Strindberg, que el teatro parecería ser el único medio de transmisión de ideas, motivo por el cual fue muy popular y ha sido el único período de la historia del teatro en que los teatristas vivieron del espectáculo, que en esos mismos años se escribiera un teatro poético de relevancia continental, cuando en 1928 Andrés Bello comenzó a escribir su teatro (incluso antes que F. García Lorca), muy poco reseñado aunque G. Rojo (1972) lo menciona como adelantado incluso al advenimiento del teatro experimental. El resultado más interesante parece ser el de haber abierto las vías para estudiar su dramaturgia, de la cual hay bastantes ejemplos de su magnitud y aparición. Todo esto ocurrió en un período con un contexto de transición de un autoritarismo militar hacia la democracia, lo que motivó profundizar este aspecto para encontrar las claves cómo fue que esto pudo ocurrir, con lo cual se

revisó toda la renovación del teatro de los años cuarenta, ampliando también este capítulo.

LA INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA

Los ejemplos que se han examinado están enfocados por una visión conceptual y metodológica en la que se da especial importancia a las interacciones de otras formas de ver las cosas, otra forma de enfrentar experiencias que pertenecen a dominios diferentes (psicológico, creativo, histórico, estético, sociológico, etc.). Esto debería significar que también se logran interacciones entre diferentes investigadores, porque de ellas no sólo depende el desarrollo de la investigación, sino que también se incorpora un quehacer interdisciplinario, tanto en la parte conceptual como en la práctica.

Hay muchas corrientes de investigaciones interesadas en el hecho teatral y en la toma de datos, así como en el establecimiento de relaciones aislables y específicas entre esos hechos. En general, se trata de recopilar información, observar grupos o eventos hechos por especialistas que aportan respuestas parciales (a problemas parciales).

La visión de sistemas o sistémica, aplicada a estos fenómenos abiertos, por otra parte, implica que exista un equipo de trabajo que se plantee desde el inicio un trabajo interdisciplinario, y eso no es fácil. El quehacer de este tipo se basa en la elaboración de un marco conceptual que les sea común y adaptable a todo el grupo, que permita el ejercicio de diferentes disciplinas, bien sean afines o no, pero que en su desarrollo puedan converger. En definitiva, implica tomar distancia respecto del hecho a investigar, tanto

desde sus propios dominio y, tal vez, lo más importante sea entenderlos desde nuevas perspectivas, de nuevos enfoques, a veces no cercanos, pero altamente creativos. Este proceso también fuerza para abrir las metodologías, no siempre adaptadas a este tipo de trabajo. Una de los aspectos importantes que se neutraliza de una vez es la tradicional polaridad entre un saber muy especializado y el de una generalización excesiva, lo que por medio de la integración del grupo se sorteja sin mayores riesgos. El hecho de responder a cuestiones comunes, que a veces no se ajustan centralmente a algunas disciplinas, permite que estas preguntas básicas sean respondidas a través de replanteos desde las perspectivas individuales de sus disciplinas, doble proceso que se denomina de diferenciación y de integración. A juicio de la experiencia mostrada parece ser una metodología adecuada para realizar estudios en sistemas complejos como son los del teatro.

(1) Presentado al VII Conferencia anual sobre teatro. Universidad de California - Irving (EEUU). Estrategias para interpretar el teatro como práctica cultural multidisciplinaria. 30 de abril al 2 de mayo, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- Hanson, R. *Patterns of discovery*. Cambridge Press, 1965, pp. 17 y sgtes
- Boden, M. *La mente creativa*. Barcelona, Gedisa, 1994.
- Chesney, L, Luis. “La Agonía de los dioses: de Brecht y de héroes”, I Congreso Internacional de Dramaturgia en Caracas. 1992

- Gálvez A. Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid, Taurus, 1988.
- Goldmann, L. *Recherches dialectiques*. Paris, Gallimard, 1959.
- Rojo, Grinor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, Chile, Univ. Católica de Valparaíso, 1972.

CRÓNICA DE UNA CULTURAL GLOBAL ANUNCIADA: LOS DIÁLOGOS DE MATÍAS Y LUDWIG (1)

CERVEZA INTRODUCTORIA

Apenas mencioné la palabra globalización a Matías se le erizaron los pelos, él me miró fijo con sus ojos azules penetrantes y me respondió y ¿qué van a hacer con su cultura?- Ahora se me erizaron los pelos a mí; bueno, esto es un decir, porque a ambos los pelos ya se nos han globalizado y huido lejos de sus dominios naturales. Pero el tema que nos atraía en esa cervezaza era eso: hablar de la cultura en América Latina, lo que no es tarea fácil en estos tiempos, y menos en una perspectiva de futuro globalizado. Entre sorbo y sorbo, pudimos acordar que el tema era actual y profundo, pero que tenía que hacerse en función del hombre y sus relaciones sociales, aunque esta aseveración pueda parecer un tanto ingenua. Él dijo, ¿cómo caminar en estos inquietos tiempos? En medio del ruido que sonaba de una rockola alemana ya no me acuerdo en qué pueblo estábamos, pero era la tarde, luego de almorzar y frente a unos majestuosos Castillo de Gertrudis con jardines que se orientaban directamente hacia París... y tan sólo al escuchar ese nombre nos trasladábamos al pasado, pero no se crea que nos trasladamos al ayer, sino que a los remotos recuerdos como lo habrían hecho los hombres y mujeres del Renacimiento, inspirados en el arte, la poesía y la cultura clásica, ellos se encargaron de

iniciar la prodigiosa tarea de recuperar el pasado, de maravillarse ante el lugar en que ubicaron al ser humano, su avenencia con la educación y la defensa de la libertad y la creatividad humana. Y, al igual que ahora, esto que parece tan sencillo no fue fácil y tomo varios siglos de obstáculos culturales en donde se veía un destino culpable para el hombre, y un contexto que se oponía a las nuevas ideas que confiaban en el hombre y que postulaban su dignidad. Esa era la Modernidad, Matías; exacto, Luis me contestaba. Y esa cerveza se fue volando.

Segunda cerveza.

Ya ni recuerdo quien fue el que mencionó el libro de Samuel Huntington, *El choque de las civilizaciones*, que dejó planteada la tesis del fin de la bipolaridad, el fin de la disputa ideológica entre democracia y comunismo por retiro del ring de Gorbachov y, por otro, profetizó la pugna entre civilizaciones y culturas... Matías explicaba que la cultura no es estática y que eso era una actitud francamente neocolonial, aunque aquí yo le decía que no eran unas lealtades subnacionales, sino la yuxtaposición de una sociedad global. Ahí apareció Mc Luhan que con sus ideas .ha permitido una amplia interconexión, la cual puede ser utilizada bien sea para homogenizar el pensamiento y la cultura, como también para la difusión de la diversidad cultural que ahora aflora, así como también para la defensa de los derechos humanos y del ambiente, e incluso en contra de la misma globalización. Matías rió y dijo aquí lo que dominará serán las M: money, music, movies, mathematics, migratrion y moral claims...

Todos reímos, no de su inglés, sino de las palabras. Pero, luego profetizó al estilo de Zaratustra: “mientras más se homogeniza el mundo técnica e informáticamente, más se balcaniza étnico-religiosa y políticamente, era su primer apotegma, aunque yo había escuchado eso en alguna parte contrastando la opinión de Mc Luhan y poniendo en el tapete el inefable tema del mercado.

Yo trataba de explicarle que en América Latina vivimos una modernidad típica, rodeada de arcaicas tradiciones por todos lados, con excesos nacionalistas, intolerancia religiosa, con resistencia indígena, con movimientos separatismos, en resumen con cientos de expresiones culturales diferentes que escriben la historia decisiva de sus pueblos. Cuando volvimos a mirarnos, nos extrañamos de que tuviéramos el mismo pensamiento inmediato: las cervezas se habían esfumado y quedaba mucha conversación y, tal vez, eso sería lo más importante. Digo, la cerveza.

Tercera cerveza.

Yo le expliqué con calma, porque Matías estaba inquieto, que cerca del 90% de los científicos que ha habido en la historia estaban vivos en la actualidad. Ciertamente, dijo, eso nos incluye, yo lo miré y asentí. Mira Ludwig, dijo, el saber y la capacidad de innovar en un ambiente de competencia es lo que importa ahora. Bien, dije yo, es correcto. Matías me preguntaba, pero cómo está ocurriendo esto en tu continente. Yo le dije, mira Octavio Paz decía que la historia de América Latina se desarrolla según dos contrapesos que tienden al equilibrio, la soledad y la comunión o

unidad. La primera dispersa, esparce y desordena al continente y, la segunda, une, aglomera, hacina, comunica a sus pueblos y les da su sentido de comunidad. Entre estas dos vertientes se agruparían aquellos especímenes de los americanistas decimonónicos, la contradictoria y retórica política de aquellos que buscan una hermandad desconfiada y demagógica. Bien, me dijo, es cierto, no deja de tener razón Paz, mientras en Europa las naciones mayoritariamente han logrado pasar sobre grandes diferencias para constituir una institución de poder dentro del sistema de alianzas mundiales característico de estos años, allá en Latinoamérica está la paradoja de esta realidad, que lo que une a América Latina es precisamente gran parte de lo que separaba a Europa: lengua, religión, mestizaje, familia tribal, consolidación histórica, emancipación de la Corona española y de sus acompañamientos eclesiásticos, y que lo peor es que en muchos sentidos ya está integrada, especialmente por los componentes de su cultura popular, y eso es lo que más me interesa.

Aquí le expliqué, a su pedido, la importancia de la lengua común, que es la que ha sobrellevado el peso de esta responsabilidad. El español o castellano como se llama en América Latina, es uno de los vehículos más relevantes de la presencia latinoamericana en el mundo. La literatura, las canciones, las famosas telenovelas y otras expresiones habladas o escritas recorren con éxito el universo montadas en la singular letra eñe. La diversidad de sus acentos, a veces delirantes, lo hacen más vivo y seductor, lo que no quiere decir

que no sufra amenazas bien por sea por su mala enseñanza o por el léxico científico que viene en otros idiomas.

A lo largo del siglo XIX, lo que une a los países de América será su historia en construcción, su sentido de búsqueda de una cultura, el peso de lo indígena, la mitificación del mestizaje, las migraciones, y la historia que va cimentando un acervo de enlaces que son los que constituyen su identidad. De ahí surgen los héroes libertarios y mesiánicos: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Morelos, Minas, Artigas, Caupolicán, Juárez, Martí, Céspedes, quienes con su ejemplo o martirio, crean culturalmente el ideal modelo del ciudadano latinoamericano. En literatura, con *Facundo*, de Sarmiento, quedará planteado el gran dilema de América Latina en ese momento, civilización o barbarie, lo que significó la imposición de un solo modelo civilizatorio, el esquema europeo occidental. El modernismo apoyado en la poesía ayudó a degustar y a estimar más el lenguaje como lo hicieron Rubén Darío, la figura más prominente, y no pude seguir mi discurso porque Matías se levantó con la el vaso de cerveza en la mano y comenzó a recitar: “La princesa está triste/ qué tendrá la princesa/ los suspiros se escapan de su boca de fresa/ que ha perdido la risa/ que ha perdido el color/ la princesa está triste/ y en un vaso olvidado/ se desmaya una flor”. Yo, para no ser menos, le dije, pero no has escuchado lo de Nervo, y me levanté también y recité lo que apenas me recordaba, no se si de Nervo u otro: “Muy cerca de mi ocaso/ yo te bendigo vida/ porque nunca me diste/ ni dolores injustos/ ni pena

inmerecida". Todo le mundo en esa cervecería aplaudió y nosotros, como buenos actores de la vida y de la cultura, saludamos con una cortés reverencia. Con ese entusiasmo, seguí explicando lo popular que era Nervo, a tal punto que a su muerte, su velorio duró seis meses, porque él residía como Cónsul en Uruguay y al enviar sus restos a México, en cada puerto al que arribaba se le rendían honores, por eso es conocido como el muerto del siglo. Este era nuestro modernismo.

Matías ya se estaba poniendo eufórico y entonces pidió silencio, lo que a esa altura de la conversa no era tan claro de obtener, y volvió a discursar: En América se viven las utopías; una utopía que se aparece en América Latina es el de la revolución. Por esto, la Revolución mexicana tuvo tanta atracción, y no sólo por sus personajes míticos como Zapata y Villa, sino también por sus escritores, y por sus muralistas clásicos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Su influencia en el desarrollo de la novela social en América Latina es asombrosa porque muestra como el deseo de que se tome conciencia de su realidad se apoyará en sus héroes y mártires. Entonces hizo que todos se callaran e verdad-verdad, lo que no fue fácil en ese alboroto que se estaba produciendo y con voz fuerte, sonora como pocas veces lo había escuchado, y con la poca cerveza que quedaba ya no en el vaso, sino desde la botella misma, volvió con sus apotegmas: "creo que la corona de la poesía de lo primigenio y telúrico americano es el *Canto general* de Neruda, y recitó: "antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales/ fueron las cordilleras

en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve, parecían inmóviles/ fue la humedad y la espesura/ el trueno sin nombre todavía/ la pampas planetaria..." y cayó derrumbado en su silla, como en éxtasis, para luego recobrase con energía y no cierta tristeza y melancolía y dijo: "pero también habría recordar la generosidad de esos poetas militantes, a quines les salió al paso el stalinismo que encadenó el proyecto socialista al culto a la personalidad, al dogma, a la burocracia partidista y al sectarismo", y se sentó con la cabeza gacha. No estaba triste ni melancólico, era que de nuevo se nos había terminado esa cerveza y Matías llamaba por otra...

Cuarta cerveza.

Sabes, Ludwig? Esto me parece muy asombroso, como maravilloso, todo lo que cuentas... Ya va, ya va, le dije... Eso viene ahora; mira, lo real-maravilloso apareció después de los años cincuenta. Matías sonrió: Ah, sí... Cómo no recordaba a Carpentier, claro, claro, ahí es donde entra el Caribe en la literatura. Bien lo se, Ludwig, Carpentier fue el primer novelista que expresaría la universalidad de los mitos americanos, poniéndolos al mismo nivel con los grandes mitos universales. ¿Dónde sino en el Caribe de Carpentier aparecería un personaje como Henry Christopher, del *El reino de este mundo*, que fue primero cocinero de una fonda, que peleó por la libertad de los esclavos y luego inventó un trono napoleónico en Haití y se coronó rey? -Un rey con poder de vida y muerte sobre sus súbditos, los antiguos esclavos que él mismo había liberado y que bajo su férula volverían a ser lo mismo de siempre,

esclavos. Una historia que no es magia pero que se sigue repitiendo incesantemente en Haití. Ahí está la ambición del poder en forma fantasmagórica. También me recuerdo que en *El siglo de las luces* suena el clarín de una batalla por los derechos del hombre en su personaje de Víctor Huges, comerciante pirata transmutado en revolucionario. Siguiendo a la Revolución francesa, en eso de abolir los privilegios reales y los de casta y la esclavitud, Víctor los abolirá en Cayena y Guadalupe, y los restablecerá sin parpadeo luego en la restauración, mostrando que lo importante es el poder, no su color. Para Carpentier, Ludwig, parecía que las revoluciones son hechos históricos que terminan desbordando los principios de sus mismos personajes, y que el poder traiciona sus ideales y devoran a sus propios hijos, como Saturno. ¡Oh, histoire! Exclamó Matías y yo le dije, extrañado, pero Matías yo no sabía que hablabas francés; no, me dijo, sólo me se esa palabra, Oh, histoire, pero queda bien no?

Y Matías siguió hablando sin parar, Carpentier fue el que formuló la teoría de lo real maravilloso, la que se refiere a personajes y sucesos de características insólitas, fuera de lo común, pero mágicos y sobrenaturales, aunque causen asombro, apegados a hechos históricos bien documentados, como Henry Christopher, que construye una fortaleza con argamasa mezclada con sangre de toros en lugar de agua. No exageres, Matías; Sí, así fue, Ludwig.

Y siguió disertando Matías, ante el asombro de todos los comensales que ya nos rodeaban, a

Carpentier lo siguió Gabriel García Márquez creador de su complemento estético, el realismo-mágico, que consiste en convertir una realidad normal, en una realidad mágica, contraria a las leyes naturales mediante recursos como la exageración y el asombro, tal y como lo hace en su novela *Cien años de soledad*, en donde José Arcadio Buendía es un ser descomunal, capaz de hazañas inverosímiles, que sólo un ser sobrenatural podría hacer, como el exhibir sobre el mesón de la pulpería de Catarino un falo de tales dimensiones que estaba cubierto de tatuajes y letreros en varios idiomas y configuró a Macondo como el centro idolatrado de una geografía literaria iberoamericana y puso en circulación el realismo mágico. ¡Qué dices, Matías...! Todos hicieron silencio, incrédulos. Nosotros nos servimos otro trago de cerveza...

Para romper el celofán del silencio le dije, mira Matías también fue importante en esa época el cine mexicano, argentino y en menor medida el de Brasil. Ah, sí, me dijo, ese fue el sentimiento melodramático, el cine mexicano impuso una galería espectacular de personajes que calaron hondo el alma continental: Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Arturo de Córdova, Pedro Infante y Sara García... Yo tuve que interrumpir diciéndole, ¿y sabes que según muchos críticos esto ha modelado el alma sentimental de muchos latinoamericanos, al sentirse que son lo que aprendieron en la pantalla? No, me dijo, eso no puede ser, porque somos lo que somos y no lo que parecemos. ¿Y entonces, Matías, qué es eso? Pues eso, el alma melodramática... que la tensmos todos, también los alemanes... y se puso

sentimental y creo recordar que una lágrima brotó de sus ojos. No te aflijas, Matías, la vida es así, y él me preguntó ¿cómo? Como ves, y cantando le dije: total para qué te vas a preocupar, las cosas como vienen se tienen que tomar. Salud!

Quinta cerveza.

El tiempo ha pasado veloz, Ya estábamos entrando en los años setenta y la tarde estaba todavía clara y fresca. Es verdad, Matía, los pícaros años trajeron entonces al espectáculo como el centro dominante de los medios, junto a las telenovelas brasileras, venezolanas, colombianas, hechas en sus países o en Miami, y con regímenes militares que dejaron una huella trágica de desaparecidos y exiliados latinoamericanos en el mundo. Es la entrada de la globalización que parece unir y dividir a los países. Pero, a la vez, esto mostraría que la cultura latinoamericana seguía existiendo, aunque el modo tradicional de percibirla había cambiado. Ludwig, me dijo serio, tu viste esa amarga experiencia, no? Sí, Matías, y todavía quedan huellas y fracturas similares a ls que dejó el nazismo acá. Es verdad, Ludwig, eso no es bueno, pero yo agregué: lo bueno es que esa cultura siguió adelante. Matías asintió con su cabeza rubia y volvió a lanzar un nuevo apotegma: vivimos un cambio de época y no únicamente una época de cambios. Y yo añadí: ahora vivimos un cambio cultural, epocal y holístico. ¿Qué has dicho Ludwig? Lo dicho, dicho está. Y puedo agregar más teoría le dije, escucha esto: el discurso “transmoderno” actual sobre América Latina se ve dinámico y contextualizado, y en vez de utilizar

categorías de la vieja modernidad como “clase social”, ahora se utilizan alternativamente la de “subalterno” y a diferencia del tiempo lineal y de la historia militarista, ahora se presta más atención a los espacios geográficos, localidades culturales y a las historias locales, es el culturalismo, Matías. Oh, sí, entiendo, exclamó.

Viendo que la conversa se tornaba más profunda, aproveché de explicarle que la noción de Latinoamérica y de su cultura que tendía a reproducir el “macondismo”, que construye el otro desde la otredad o a una representación de una imagen marginal del continente, intentaba ahora buscar nuevos enfoques para superar también “el síndrome de las venas abiertas”, y tantos otros mitos... Matías curioso me interrumpe, ¿Cuáles, ludwig, cuáles? Bueno, mira, el autoctonismo, lo telúrico, lo de la raza cósmica, lo del pobre, todos ahora se alejan buscando las respuestas en los procesos de avanzados de modernización y de globalización que han sido asimilados en los dominios culturales. Por eso, y para ilustrarte esto, yo te pregunto Matías, cuánto cuesta llenar el tanque de tu carro con gasolina? Matías abrió sus ojos como nunca lo había visto y me dijo ¿llenar mi tanque de gasolina? ¿Pero tú estás loco? -Eso no se puede hacer aquí, Ludwig, sería como un pecado mortal. Pues, escucha Matías, más del ochenta por ciento de esos euros van a Venezuela... entonces, cuáles son las venas abiertas? Ahora fue Matías quien levantó su botella y dijo otro apotegma: la interculturalidad enfatiza las relaciones de diálogo entre culturas como una forma de renovarlas. Salud!

Matías lucía cansado, no era así, tomaba un respiro para volver a preguntar, pero Ludwig, tú me ibas a hablar de lo popular. Está bien, exclamé, es que es en este contexto que se produce el fenómeno del “retorno de lo popular”, como un sentir popular de reacción, como una contraacultura, por eso muchos le llaman también el “retorno a las fuentes”. Cómo sería eso, Ludwig? Bien, el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) constituye uno de los ejemplos más estudiados en torno a esta realidad global/local, aquí intervienen los medios en un doble rol, de una parte fueron los que hicieron visible internacionalmente este hecho local de origen indígena; y de otra, los medios también han permitido captar la solidaridad internacional y las ayudas a este movimiento, que curiosamente al interior de México ha sido diferente y no tan popular, permaneciendo siempre reducido a Chiapas. Matías complicó la cosa diciendo que no creía eso, ya entrábamos en la etapa de las discrepancias. Bueno, Matías, le dije, puedes tener esa opinión, pero en México surgió un evento desde las propias comunidades de sus asambleas de ciudadanos que cambió esto. Intrigado, Matías me preguntó ¿y qué fue eso? Esas asambleas encontraron a un nuevo líder que los representó mejor, a todos los sectores en pugna, que cree en la política de lo posible, y que para mayor notoriedad usa un vestuario que traduce todo esto que hemos dicho, es una combinación del Chapulín y Superman, y se viste como este último pero se hace llamar Superbarrio. ¿Queeeeé dices...? Sí, se llama Superbarrio Gómez y soluciona todos los problemas. Matías se atoró.

Pero, hay más. ¿Más sorpresas, Ludwig? No, Matías, no son sorpresas, yo sé que a ti te gusta esto del contacto de las culturas y a mí también, por eso te digo que faltaría otro caso tan popular y que a tí te va a gustar mucho... Es el re-ensalzamiento de la cultura de masas, como por ejemplo, en la figura e la cantante Celia Cruz. La super-estrella transnacional que sobre pasa barreras de todo tipo y quien al mismo tiempo es una genuina “representante de la latinidad dentro de la globalización”, signando con ello, como lo dice un catálogo de una exposición sobre ella, que “la música afro-antillano ha sido el elemento individual más unificante de la cultura hispana... La cultura popular trascendió su estatus inferior y entró en el mundo del arte culto”, y de la museología, se debiera agregar ahora. Jaque. Salud!

Sexta cerveza.

Matías me decía, me tienes atónito, yo conozco estas cosas y en verdad son muy interesantes. Pero todavía hay más, le dije. Más, aún me decía Matías. Claro que sí. Mira, para no cansarte y ara aprovechar de pasear ahora por el jardín del Castillo de Gertrudis, sólo te mencionaré un factor cultural de identidad popular nato, que lo constituye el fenómeno que rodea al sector informal de la economía que día a día domina la vida cotidiana de las ciudades latinoamericanas. En términos más sencillos, este es el denominado “rebusque”. La gran mayoría del pueblo pertenece a esta delimitación socioeconómica creativa, imaginativa y voluntariosa que lucha por su destino en donde se encuentre, y es lo único que explica que las cifras de pobreza de América Latina no sean aún

peores que la realidad. Esa es la capacidad de rebusque de nuestro pueblo. Y, constituye también una tradición que deviene de la España medieval, aquella del *Lazarillo de Tormes* o de *El Buscón* de Quevedo. Aunque no es típico del continente se da a todo lo ancho y largo del mismo y emigran a cualquier otro país sólo con el fin de sobrevivir. Matías pensativo me dijo: creo que el rebusque tiene un gran y sentido valor, el de la cultura popular genuina, que incluso ofrece pautas de conducción dignas de ser aprendidas e imitadas. Así es, le dije, y ya lanzaste tu sopoteciente apotegma, Matías. Así soy yo, me respondió, ya te lo dije.

Y yo no me cansaba de poner ejemplos, y ya se me estaba terminando, Matías como que dio señas de dormitar y yo le dije como pregunta ¿Y como ves a Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Caetano Veloso y otros, quienes son celebridades globales y que sin embargo lo que hacen es difundir la latinidad con bilirrubina y merengue por el mundo? Nos reímos y nos pusimos a cantar la bachata de Juan Luis y antes de que apareciera otro apotegma yo me apresuré a lanzar el mío: ellos están conscientes de su papel como mediadores culturales. Muy bien, dijo Matías, claro que sí. Pero hay más le volví a decir. Más aún, bueno, Ludwig, pero ya se nos está pasando la tarde y recuerda que tenemos que ir a donde Gertrudis. Claro, que sí, es sólo un minuto más. Es que piensa que muchos de ellos incluso acceden a ser candidatos políticos o a ocupar cargos de responsabilidad en gobiernos, como parte de su “responsabilidad con la gente”, lugar que en los años sesenta y setenta ejercían los escritores. Ya no es Vargas Llosa, ni

Rodó, ni Bolívar, ahora son Celia, Blades y otros, quienes con su discurso musical de samba, salsa, merengue o regatón, ahora entregan y representan lo latino, lo cultural y lo político. Salud!

Antepenúltima cerveza.

Al inicio de este diálogo, convocamos apresurados y resumidos recuerdos de aquellos lejanos tiempos del Renacimiento, en donde el ser humano desafiando realidades distantes y tan cambiantes, obtuvieron para el hombre su libertad y dignidad. Es decir, el hombre logró alcanzar su grandeza gracias a su capacidad creativa, a su fortaleza para no traicionar sus íntimas convicciones y a su decisión de no renunciar a sus legítimas aspiraciones.

Esos valores tienen hoy vigencia porque frente a las amenazas presentes como las guerras que resurgen de la mano de los nacionalismos y fundamentalismos de diferentes signos, las pretensiones de un pensamiento único global, la expansión transnacional de las finanzas y la comunicación, del terrorismo suicida, del irrespeto a los derechos humanos fundados en una ambigua razón de estado, de la inmensa pobreza de los pueblos del Sur, incluyendo a Latinoamérica, en fin, frente a estas amenazas ¿no concierne al hombre y a su cultura dar una respuesta semejante?

Al llegar a este punto recordamos aquel cuento de Jorge Luis Borges, *La biblioteca de Babel*, en donde se alude al “dictamen clásico”, centro neurálgico de la Biblioteca o del Universo, diciendo que era “una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (p. 81),

idea que intuye la situación actual de la crisis de estereotipos del pensamiento y que ahora puede percibirse como un elegante cuestionamiento de las ideas hegemónicas, como una expansión de la civilización occidental a todos los rincones, dejando si no un optimismo, al menos una esperanza. ¿De acuerdo? Claro que sí exclamaron todo los presentes, viva Borges... Entonces, Matías se acercó todavía con la botella en la mano y me dijo: Ludwig, en dónde aprendiste alemán tan bien? Pero, Matías, Alemán? si yo no hablo alemán; entonces Matías me miró profundamente y dijo: No es verdad, tu acento es típico bábaro... Ludwig, Ludwig, vamos a terminar esta última cerveza. La última, Matías, le dije? Esa no viene todavía; Por qué, Ludwig? -porque esa viene cuando subamos por una escalera larga y otra cortita... Ay, Ludwig, ese es tu realismo mágico, no inventes, carajito! Déjate de vainas, Ludwig! Pero tu sí aprendiste bien el idioma... Y así, abrazados y caminando lentamente abandonamos el beergaden, nos despedimos de la gente que aplaudía, y nos encaminamos a esos impresionantes jardines que rodeaban al castillo de Gertrudis, Matías miró al castillo y me dijo: Ludwig, este no es el castillo de Gertrudis. ¿No?, dije. No, Ludwig, te equivocas, esa es la entrada a Macondo, pero no se lo digas a nadie, a nadie. ¿Vamos?

(1) Escrito en Germesheim-Caracas, 2007.

Referencias bibliográficas

Cervezas: Holsten. Beck's. Warstener. Schöosser Alt. Köning Brauerei. Erdinger. Paulaner. Polar. Tovar y otras.

PROPUESTA DE PRINCIPIO PARA LA UCV (1)

El ser de la Universidad

El concepto de Universidad ha ido cambiando con el tiempo, desde una institución del conocimiento de las cosas humanas y divinas, religiosas-trascendentes, hasta una visión profesional que requiere una sociedad industrial; así también la docencia y la investigación, entendida como la búsqueda del conocimiento del hombre y de las cosas abrió nuevos marcos al desarrollo social; en América Latina el siglo XX significó definir una fisonomía propia de la universidad aunque deficiente en sus funciones, especialmente en la investigación y la difusión de la cultura. Por esto, como institución, la universidad siempre se encuentra en la búsqueda de su ser, vale decir, del saber y de la sociedad.

El saber lo entendemos como la creación y el conocimiento de la ciencia y las artes, comprendiendo a todas las ciencias sociales y naturales, que resultan de la usual vocación intelectual del hombre y la mujer y de la alta prioridad social que tienen el desarrollo de las ciencias, de lo que hoy llega a haber consenso.

Por eso hoy en día no es posible negar las grandes necesidades sociales que se le exigen a la universidad. Porque, desde la perspectiva del ser de la universidad, no se debe desconocer que tras la ciencia y el arte están el hombre y la mujer, el ser humano.

Por esta razón postulamos que la universidad es una institución por medio de la cual la sociedad venezolana define la forma de enfrentar sus necesidades humanas y sociales, y que el saber como tal no se entiende al margen de la sociedad que lo ampara y que son su último fundamento. Se cumplirá esta convocatoria en el tiempo y lugar sólo si tiene una auténtica conciencia de su ser y de hacer esto con eficacia, lo cual definirá los diferentes modelos de su actividad académica. Pero, cualquiera que sea este accionar, debe crear las condiciones para que el gran ausente hoy en día, que es el ser humano, pueda manifestarse y desarrollarse plenamente en conjunto con su sociedad. En el caso de la sociedad venezolana, servidora de la renta petrolera y polarizada en lo político, será imperativo propender a la integración social y cultural de los pobres de la ciudad y del campo o acometerá la magna tarea de desarrollar una cultura propia que permita superar los modelos impuestos.

Por ello, es importante también determinar la forma cómo se concretará este ser universitario, el cual no será una misión social diversa y ocasional, insuficiente, sino que deberá estar en función del contexto que convenga a las condiciones de la universidad.

En el mundo científico y tecnológico, global, que se vive hoy, nuestra universidad mantiene una crisis profunda que revela la necesidad de producir cambios trascendentales en las formas de vitales del ser humano para mejorar su calidad de vida, porque se avizora un proceso de deshumanización, que a la universidad condiciona, tanto por lo que haga como

por lo que deje de hacer, por el estancamiento e inmovilidad de sus estructuras académicas y de poder. Por esta razón, el ser de la universidad en esta hora puede alcanzar éxito sólo si sus aspiraciones se orientan en el sentido de crear un nuevo tipo de sociedad más humanizada.

Los cambios que se viven en el mundo actual le confieren a la universidad un nuevo significado en su modelo, la sociedad de la información y la era tecnológica del siglo XXI conllevan múltiples tensiones económicas y sociales que hacen inevitable la revolución en el orden de la convivencia, con todas sus implicaciones.

El modelo de la nueva universidad debe ser certero en propugnar a Venezuela hacia un orden elevado de convivencia, sensible a los cambios y que despliegue la polisemia de sus sentidos y saber para su sociedad o pueblo, en su concepción más amplia. De no ocurrir así se frustrará como institución cultural socialmente fecunda.

El ser de la universidad se funda en el saber y el conocimiento, sólo si puede hacer posible dignificar la forma de vida de su pueblo, y sólo si estos provienen de la naturaleza esencial de su hacer y ser. Una máscara pseudo revolucionaria que oculte este principio deformará su espíritu nuevo y remozado. Por esta misma razón, la investigación, la extensión y la difusión cultural requieren de una investigación esforzada y audaz, ahogar este camino con argumentos intelectuales o de una aparente revolución social, postulando limitaciones materiales o prioridades ideológicas insuperables y limitadas, constituiría la mayor amenaza no sólo para el

quehacer de la universidad, sino también para la liberación del pueblo venezolano. Además, nadie podrá ignorar que en el derroche e irresponsabilidad que se hace en la distribución de los recursos petroleros yace el verdadero límite e impedimento a estas actividades académicas que comprometen y ensombrecen el destino de todo un pueblo.

En el ser de la institución, la actividad de un docente o un investigador o un artista, contribuye a que viva la universidad en la sociedad. Dejar esto a medias es retrasar el desarrollo del país.

Por estas razones, postulamos que todos los principios de la nueva universidad deben tener correspondencia con la realidad de la época actual en Venezuela y en el mundo, que es la única forma como se puede configurar su futuro. El espíritu más profundo de esta nueva comunidad académica que propugnamos debe armonizar con un nuevo estilo de convivencia destinando a amparar y respetar la individualidad y los derechos del otro.

Un nuevo modelo de universidad sólo puede construirse a partir de esta conciencia del significado del saber como posibilidad de un humanismo revolucionario y del cultivo de un mejor ser humano, que implique una nueva comunicación de los hombres y mujeres desde sí mismos.

Ante esta visión del ser de la universidad, se desprende que requiere la necesidad de:

- Crear una auténtica Universidad, integral y nacional.
- Dirigir sus estructuras con autonomía, especialmente de la interna que renueva sus principios.

- Organizar sus actividades en equilibrio con la que ejecute el Estado.
- Impulsar su democratización como una viva resonancia de las ciencias y la cultura en las formas de vida, desestimando la máscara de aquella ideología que la condena a la inacción y al subdesarrollo.
- Ser eficiente desde sí misma, para proyectar una configuración transparente hacia la sociedad.
- Crear nuevos vínculos con la sociedad y el Estado.
- Concebir el desarrollo buscando un modelo colectivo que no conduzca al subdesarrollo.
- Crear facilidades para autogenerar su propio pensamiento, no antagónico con el de su pueblo.
- Tener un papel creador e innovativo que pueda desplegarse en beneficio de toda la nación.
- Las funciones de la universidad deben trocarse en un compromiso que contrae con todos los cambios sociales a que aspira el país, con las generaciones futuras, con la dignidad, la verdad y la inteligencia.

 (1) Presentado al Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Caracas, Febrero de 2007.

LA METODOLOGÍA CULTURAL EN EL CAMPO DEL ARTE (1)

INTRODUCCION

El término *estudios culturales* ya es bien conocido como la rúbrica que conforma un importante acervo de teorías y prácticas de las ciencias sociales, dedicado al estudio de los procesos culturales, hasta hace no mucho muy poco reconocido. Los estudios relativos al análisis de la cultura o a la utilización de ésta como variable para el estudio y explicación en el campo del arte y de la literatura, como se desprende al observar la lectura de sus documentos no parecen haber sido bien entendidos y se les consideró hasta cierto punto como teóricamente ingenuos. Parte de esta calificación se ha debido al hecho que fueron presentados por sus autores como una forma de reacción frente a las denominadas grandes teorías que prevalecían a fines de la década del cincuenta. Su insistencia en lo particular, en lo local, en lo específico, basada en experiencias concretas de la vida que pudieran tener el valor de verdaderas guías metodológicas, no sólo impactó a los estudiosos de la cultura sino que, poco a poco, comenzó a influenciarla. De ahí que su interés en destacar la importancia de la audiencia y de las experiencias culturales de grupos considerados marginales hasta entonces, le abriera insospechada proyección.

Por estas razones, la idea de Raymond Williams, uno de sus iniciadores, de que existe una articulación compleja y elaborada de la cultura, y el

hecho de reconocer que la cultura es un proceso, que no es algo dado y fijo, sino una cuestión cambiante, desigual, que se configura en una dinámica permanente combinando diferentes aspectos de la tradición, voces emergentes, instituciones e ideologías -uno de sus principios-, constituye hoy en día una de las columnas centrales en el estudio de cualquier época, género artístico o literario.

El cambio ocurrió en los años sesenta, cuando la revista internacional, *Cultural Studies* mencionó a estos análisis, pero como muchos autores lo han señalado, la orientación de ellos no eran hacia lo que se consideraba “alta cultura” o “cultura” a secas, sino sobre la materia que enriquecía la vida diaria, la cultura del diario vivir y lo popular. En este sentido, como explica Turner (1990), estos estudios mostraban “lo que usamos, lo que oímos y comemos; cómo nos vemos en relación con otros; la función de las actividades diarias, como el cocinar o el comprar; todo esto atraía a los estudios culturales” (p.2). Esta orientación surgió desde una visión de la crítica literaria inglesa tradicional, que veía a lo popular como una amenaza a la moral y a las buenas costumbres de una civilización moderna. Esta fue la ruptura que plantearon los primeros estudios de la cultura.

La idea, que permanece actualmente, fue la de examinar lo cotidiano, lo hasta cierto punto ordinario, aquellos hechos que tienen tanto que ver con la existencia humana y que, sin embargo, se dan por sentados y no se les mira. La conclusión fue que el proceso que hace a las personas ciudadanos, pertenecientes a un particular grupo o clase, género,

raza, es un proceso cultural que funciona precisamente porque lo ven y sienten como natural, irresistible y no excepcional.

En este sentido se encaminaron los trabajos de autores como R. Williams, R. Hoggart, S. Hall, así como algunos centros de estudio ingleses, quienes a lo largo de sus análisis también fueron encontrando que estas actividades cotidianas, al ser excluidas, conformaban una visión diferente, así como también encontraron una red “periférica”, nueva, plena de significados y placeres que eran los que construían la cultura. De ahí que en estos estudios se comenzara a estudiar el cómo se construye la vida diaria, o para decirlo en términos más académicos, cómo la cultura forma a sus sujetos.

En esta nueva visión teórica de lo cultural, no puede dejarse de lado tampoco, junto a los autores ya mencionados, los trabajos de muchos otros estructuralistas europeos e incluso de América Latina, quienes desde sus respectivas perspectivas han enriquecido este camino a lo largo del tiempo, entre los que cabe mencionar a Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Althusser, Gramsci, Mignolo, García Canclini, Barbero, Sarlo y otros. Todo este amplio conjunto de autores también da algunas indicaciones muy importantes acerca de su desarrollo, como el señalar que esta teoría haya nacido del seno académico y que una de sus principales características fuera la de ser una empresa de estudios interdisciplinarios, tal vez uno de sus aspectos metodológicos más relevantes, lo cual se ha expresado en gran parte hacia lo que se denomina exportación del conocimiento desde el campo social.

En este sentido, su influencia se ha dejado sentir en gran parte de los grandes problemas que se han debatido en América latina, como son el de la teoría de la dependencia o de la teología de la liberación, dándoles una coherencia en su formulación, estableciendo un diálogo con otras disciplinas (por ejemplo, en G. Canclini, acercando la sociología a la antropología), en la forma de entender la modernización, interpretando la historia de la colonización (como lo ilustran los estudios sobre el movimiento Zapatista), particularmente en la influencia de los últimos estadios del capitalismo, conocido como “colonialismo global”, en el cual podrían quedar incluidos la cultura chicana y portorriqueña, entre otras.

Claramente, estos ejemplos vienen a confirmar aquello ya señalado antes, de que no existe algo general o universal más allá de la historia local, dentro de la cual emerge y prospera su propia cultura. En este artículo se examinarán sólo una parte de estos principios, reflexionando sobre sus aspectos metodológicos en su aplicación principalmente al arte, como son la ideología, el contexto y las aproximaciones al concepto del placer.

Los inicios de los estudios culturales

Tal y como ya se ha explicado, los estudios culturales (también conocidos como análisis cultural o culturalismo) comenzaron siendo realizados por diferentes personalidades, las cuales le imprimieron un rasgo personal a sus reflexiones. Gran parte de ellos procedían del campo literario por lo cual muchos estudios se iniciaron a partir del análisis

textual, otros procedían del campo social, razón por la cual se interceptaron elementos de la sociología y de la antropología. Por estas razones esta metodología que va emergiendo no puede verse como una nueva disciplina o como una constelación de ellas. Es más bien, según la opinión que prevalece, un campo interdisciplinario hacia el cual han convergido preocupaciones y métodos, no es un campo unificado, sino plural y especialmente crítico. Aún así, es posible encontrar elementos comunes que le dan especificidad, bien sean como principios o como categorías teóricas, que son las que se resaltarán en este artículo.

Se da como el comienzo de los estudios culturales la aparición en los años cincuenta de algunos libros básicos, como son el de R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, en 1957 y los de R. Williams *Culture and Society, 1870-1950*, en 1958, y *The Long Revolution*, en 1961, entre otros que se mencionarán más adelante. Estos autores se movieron desde sus metodologías de crítica textual, literaria, a esto nuevo que fue ahora “leer” formas culturales diferentes que producían significados no meramente estéticos, sino también sociales. Reorientar estos estudios para relacionarlos con la sociedad, con la cultura y con los individuos que los producían y consumían, significó dos cambios profundos en sus metodologías, uno relativo a pensar cómo se estructuraba la cultura como un todo, y otro a develar sus procesos y partes constituyentes.

La primera influencia en su aplicación llegó desde sus propios campos de trabajo, del

estructuralismo, de la teoría del lenguaje. Esto vino bajo la forma de sus conceptos fundamentales, en parte debido a su propia importancia comunicativa y, en parte, por su función como modelo para entender los sistemas culturales. Por esto, F. de Saussure (1960) y su teoría del lenguaje aparecerían como su punto de partida. Para una persona corriente, el lenguaje es algo que se utiliza para llamar las cosas, lo cual pone a esa cosa en el mundo material y sirve para comunicársela a otros. Para esto se usan las palabras. Saussure ve esto en forma diferente, ve al lenguaje como un mecanismo para determinar qué constituye un objeto, y eso es lo que le permite decir cuáles objetos necesitan tener un nombre. La función del lenguaje, por tanto, no es la de dar nombres a las cosas de una realidad que ya se presenta organizada y coherente. Su rol es mucho más complejo y amplio, cual es organizar, construir, y dar al hombre su único acceso a esa realidad. Esto queda muy claro cuando se observa la proposición de Saussure de que la relación existente entre una palabra y su significado es arbitraria, esto en su léxico significa que es una cualidad no inherente, no natural. Por ejemplo, la palabra árbol significa lo que significa porque el ser humano se ha puesto de acuerdo en su significado, lo cual se demuestra por el simple hecho de que existen muchas palabras distintas que expresan lo mismo en diferentes idiomas. Incluso, en el Amazonas venezolano, sus habitantes indígenas podrían denominarla de diferentes formas, con nombres particulares o simplemente como selva. En resumen, es una convención.

De modo similar, y esto es muy importante para los estudios culturales, la forma en que una persona ve el mundo está determinada también por convenciones culturales, a través de las cuales se conceptualizan las imágenes que se reciben. Así, se puede decir que la idea del mundo natural está organizada e integrada por las convenciones de sus representaciones, todas provenientes a través del lenguaje. Por tanto, la teoría del lenguaje, desde esta nueva perspectiva, tiene como bases las dimensiones culturales y sociales del lenguaje (porque la relación de una palabra con su significado está hecha por el hombre). De ahí que se pueda decir que el lenguaje es cultural, no natural, y no inherente, así como también los significados que genera.

Esto es lo culturalmente importante de la teoría de Saussure, que el lenguaje muestra el mecanismo por medio del cual una persona se da cuenta del mundo en que vive. Por esta razón, la realidad será muy relativa, mientras se construya la realidad a través de los mecanismos del lenguaje. El significado, por tanto, está sustentado en la cultura, y más aún, es culturalmente específico. De esta forma quedaba relacionado lenguaje con cultura.

El otro aspecto que se ha tomado del lenguaje es aquel relacionado con el principio de cómo se estructura el sistema lingüístico, el cual señala que es de la misma forma como el que organiza a otros tipos de sistemas comunicativos, no sólo el de la escritura, sino también el de aquellos sistemas no lingüísticos, como los de las imágenes, los de la gestualidad

teatral o el de las mismas convenciones de las buenas costumbres o maneras de las personas.

Siguiendo las ideas de Saussure, Charles S. Pierce avanzó un tanto más y alcanzó a tener una nueva visión del signo y de su estructura, el que según él ahora estaría constituido por el “objeto”, su “intérprete” y su “representación”. Este último elemento es el relevante porque abrió las puertas a los estudios de arte cuando puso de manifiesto las diferentes interpretaciones que se derivan de una cultura. Sobre esta base fue que actuó Jan Mukarovsky, representante de la Escuela de Praga, para explicar que las representaciones visuales forman sistemas de signos determinados histórica y culturalmente dentro de sus contextos, por lo cual en su análisis deberían buscarse su significado histórico y cultural. La teoría crítica, movimiento con ese nombre que surge en los años treinta en Europa, observó que para este fin habría que efectuar la lectura directa de textos originales, debido a que “cada sociedad constituye su propia visión de la realidad, y que sus creencias y sus valores, que cambian con el tiempo, se expresan mejor en su literatura”. El desarrollo de esta metodología requirió en su análisis de otros campos de estudio, como lo histórico, social, y otros, lo que a su vez, creó también el problema denominado “asemiosis”, es decir, se evidencia la imposibilidad de llegar a una relación unívoca entre la obra y su sentido conceptual. Este aspecto fue reconocido más tarde, en los años sesenta por H. Eco, quien expresó que las obras literarias no poseen estructuras significativas estables, por lo que su interpretación requería de la sociedad la

aplicación de una clave simbólica actual, la más adecuada al tiempo de estudio (Gradowska, 1999, pp.37-39).

Por otra parte, se puede constatar que existe una analogía entre la operación del lenguaje y la de otros sistemas que generan significaciones, siendo todos ellos por tanto, sistemas de significación. Este es el aspecto que tomó Lévi-Strauss como modelo para decodificar los mitos, sistemas simbólicos y costumbres empleadas por sociedades primitivas.

El tener un significado como producto cultural fue de gran importancia. Esto se debe a que, como ya se ha revisado, si la única manera de entender el mundo es a través de su “representación” por medio del lenguaje (cualquiera que éste sea), se necesita una metodología que se relacione con tal representación para poder estudiar estos significados.

Lo importante ahora era entonces entender la dimensión cultural del signo, vale decir, la manera por medio de la cual la cultura es significativa, la forma y su significado. Se creó así un sistema de definiciones que aclararía la distinción entre un significado literal (denotación) y otro asociado (connotación). Este último es en realidad la dimensión social más amplia que puede tener un signo, pudiéndose establecer en esta categoría todas las asociaciones del mundo que amplíen su significado literal. Como ejemplos de estas categorías se pueden señalar los avisos de publicidad, en los cuales operan claramente un significante y un significado. El significante es algo convencional que se relaciona con un concepto mental que se desea

adosar a un producto, como un medio de darle a ese producto un significado, que puede ser, por ejemplo, el cuerpo de una mujer junto a una marca de carros. Los significantes que se usen ponen su énfasis en el ambiente y en el objetivo que se desea obtener y, aunque no hay obvia relación entre el cuerpo de una mujer y la venta de un carro, los diferentes significantes se entremezclan con el auto produciendo una relación de signos. Aquí opera el proceso de semiosis, al actuar todos los signo juntos, conectando el carro con los otros elementos, tomando todos algo de los significados de los otros. El resultado es la incorporación del producto a vender en las ideas que expone el mito de la mujer y, en consecuencia, el carro es visto como una analogía para tener una mujer y necesitar un carro. Igual opera el proceso de las metáforas en un discurso, en el cual dos ideas sin relación se unen sintácticamente, con lo cual cada una toma significados de la otra.

Desde el punto de vista metodológico, los estudios culturales fueron adquiriendo así una terminología y un marco conceptual para elaborar el análisis de signos no lingüísticos, razón por la cual la semiótica se considera parte del vocabulario de estos estudios. Igualmente, se abre una forma diferente de efectuar el análisis estético, porque se separa de la noción de la interpretación del autor, y se establece un nuevo nexo con la estética al utilizar la estrategia de fijar el objeto de estudio en el “texto”, que aunque muy apropiado para los análisis literarios, su utilización se debería entender mejor como una analogía en los análisis culturales. En estos aspectos metodológicos la influencia estructuralista, aunque

evidente, también tiene sus diferencias por cuanto los estudios culturales insisten en la necesidad de que el análisis no se debe limitar sólo a las estructuras de textos individuales, sino que debe ahondarse en dichos textos para examinar las estructuras más profundas que ellos producen, que son aquellas que expresan a la cultura misma. En este sentido, como señala R. Johnson (1983), el análisis textual es una corriente fuerte dentro de los estudios culturales, aunque para otros el texto es “sólo un *medio* en el estudio cultural”, que no se estudia per se, sino por las formas subjetivas o culturales que él incorpora (Cit. por Turner, 1990, p. 23). Por esa razón, el texto es importante como sitio en donde los significados culturales se hacen accesibles al análisis y no como un objeto privilegiado de estudio.

Cultura e ideología

La publicación de libro de R. Williams, *Culture and Society* (1958), produjo un quiebre con la visión del marxismo tradicional incorporando lo que se conoció como un marxismo complejo y crítico. El cambio principal en su visión de la cultura fue que, a diferencia de ser ésta vista como obras de arte, literatura o modos de vida de clases sociales particulares, que se entendían siempre como “totally determined by economic relationships” (determinadas completamente por las relaciones económicas), ahora en los estudios culturales se insistía en su “relativa autonomía”, en el hecho de que no eran simplemente dependiente de las relaciones económicas y que, de acuerdo con esto, no podían verse como un simple reflejo de ellas y, más

aún, éstas tenían también activa influencia y consecuencias en las relaciones económicas y políticas, por lo que no eran simplemente influenciadas pasivamente por la esfera económica, sino que también ellas influenciaban a aquellas (Bennet, 1981, p.7).

En esto se manifestó una fuerte crítica al marxismo tradicional que le otorgaba a la cultura una función menor, ubicándola como parte de la superestructura de la sociedad y, siendo por tanto, tan sólo un producto de la base económica e industrial o estructura. Esta visión, denominada economicista, fue desafiada por estudiosos que se apoyaron especialmente en estos argumentos, como L. Althousser en 1971, quien señaló que el aparato ideológico clave (compuesto por la ley, la familia, el sistema educacional, las ideas religiosas y otras similares), tenían tanta significación como las condiciones económicas mismas, ante lo cual los estudios culturales insistieron en que la cultura no era una simple dependencia, de las no simplemente independientes relaciones económicas, sino que más bien existían muchas fuerzas determinantes de ideologías similares, como las económicas, profesionales, políticas y culturales, que compiten y entran en conflicto unas con otras con el fin de conformar la compleja unidad de una sociedad.

Las ideas de Althousser eran de que existía una red de determinaciones, articuladas en distintos puntos, por distintas personas, que ejercen una "supervisión" o sobredeterminación, y un control sobre la experiencia social. El mecanismo a través del

cual este proceso funciona es el de la ideología (Turner, 1990, p.25). Contrasta esta nueva visión de la ideología con la tradicional del marxismo que la entendía como la producida por la clase dominante, la que actuaba como un velo que cubría los ojos de la clase trabajadora, o como el filtro que seleccionaba o disfrazaba sus verdaderas relaciones con el mundo real o realidad. Por eso, en este último caso, su función era la de construir una “falsa conciencia” del yo y de sus relaciones con la historia.

Se hace palpable en este examen que la postura de Althousser se siente como la de Saussure. Este último produjo el conocimiento de que el lenguaje proveía al hombre de *una versión* de la realidad, y no de *la* realidad toda. De la misma manera, Althousser ve a la ideología no como una falsa conciencia, sino como el marco conceptual a través del cual los hombres interpretan, dan sentido, experimentan y viven las condiciones materiales en las que se encuentran. Por esto, la ideología conforma y modela la conciencia del hombre sobre su realidad y, para bien o para mal, el mundo que construye la ideología es el que siempre habitará ese mismo hombre.

Entonces, el sistema del lenguaje, con sus correspondientes marcos ideológicos, está siempre ahí, esperando al niño para insertarse en él. Esta es la razón por la cual ciertos grupos son tan críticos con el lenguaje, especialmente con las palabras (como Doctor, Srta., Ingeniero, Presidente), porque éste representa la forma por medio de la cual las ideologías de dominación (profesionales,

conservadoras, feministas, gays, ecológicas y otras similares) se institucionalizan. Althusser también expresa que las ideologías deben ser examinadas no sólo en el lenguaje y en sus representaciones, sino también en sus formas materiales y en el aparato ideológico del Estado. En el primer caso se refiere a las instituciones y prácticas sociales con las cuales se organiza la vida diaria, y en el segundo, al aparato ideológico que conforman los medios de comunicación y los sistemas legal, educacional y político, que logran sus fines a través de la legitimación de normas sociales. En América Latina, el foco primario de interés en el análisis ideológico han sido los medios, particularmente porque ellos son los que definen relaciones sociales y problemas políticos. Por lo tanto, y de acuerdo con estos argumentos, se podría decir que la ideología también produce la cultura y la concientización de una persona, aspectos relevantes para la metodología en una investigación.

Por estas razones, es bueno relacionar estos conceptos con la definición de cultura que da R. Williams en 1975, al decir que ésta es “una descripción de un particular modo de vida, que expresa ciertos significados y valores no sólo para el arte y el aprendizaje, sino también en instituciones y en comportamientos corrientes” (p.57). De ahí que considere que la tarea para el análisis cultural sea “la de clarificar estos significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida particular, en una cultura particular”. Los objetivos de este análisis serían por tanto, realizar una “crítica histórica” de las obras en relación con las tradiciones y con sus

sociedades, “así como también de los modos de vida de otros campos que no son cultura, como las organizaciones de producción, estructura de la familia, e instituciones que se vinculan con las relaciones sociales y con las formas cómo la sociedad se comunica” (Ibid.). Williams insiste en que el proceso cultural debe ser visto como un todo, buscando las relaciones de análisis del texto con las instituciones y estructuras sociales que lo producen.

En esta misma publicación Williams hace una contribución adicional a la teoría de la cultura, cual fue el concepto de “estructura del sentido” (structure of feeling), que es ese algo que toda cultura posee como característica de su particular modo de vida, como “aquel color particular y característico que define muy bien aquello que es la cultura de un período” (Ibid., p.64). Para algunos autores ésta puede ser mejor entendida como aquel conjunto de modos de pensar y de sentir que se comparten, que conforman un patrón regular de esos modos de vida, y que muestran la vida cultural de una época en particular, clase o grupo, idea que se podría asimilar a una descripción de la ideología (Turner, 1990, p.57).

En el caso del teatro latinoamericano, por ejemplo, Juan Villegas (1992) ha presentado una propuesta que retoma los conceptos políticos del drama, señalando de entrada que el teatro en América Latina es “una actividad discursiva de enorme potencial político” (p.163), y frente a las diversas metodologías de análisis, propone una nueva estrategia que acentúe la dimensión instrumental, denominada por él “pragmática de la

cultura", evitando que se interpreten las producciones culturales como ejercicios de poder por parte de los productores, produciéndose "mensajes validadores o deslegitimizadores de sistemas culturales", y en la cual se debería dar relevancia a la diversidad y al multiculturalismo, a su funcionalidad y a su instrumentación política ("no hay cambios culturales sin significación política"), en este sentido también propone igualmente en la definición de cultura sustituir los conceptos basados en la hegemonía totalizadora por otros "validadores de la diferencia" (p.166).

La divergencia estructuralista/culturalista

Hasta ahora, como se ha visto, todas las visiones de cultura lo hacen a través de una aproximación política, de sus procesos históricos y de la construcción de la vida diaria. Por otra parte, muchos trabajos con esta teoría han estudiado la historia de los movimientos populares, que se centran en las denominadas subculturas y en los vacíos dejados por las historias oficiales, otros estudian los medios para entender las estructuras de sus lenguajes y su relación con las ideologías. Sin embargo, entre estos estudios comenzó a perfilarse una diferencia, que se ha denominado la divergencia estructuralista/culturalista. En esta discrepancia, los llamados estructuralistas vieron a la cultura como su primer objeto de estudio y la revisaron a través del análisis de formas textuales representativas. El centro de su estudio fue ubicar las formas y estructuras que producían significación cultural, por lo cual estuvieron menos interesados en la especificidad

cultural que incluye temas como lo histórico y las diferencias entre formas y características y sus estudios lo fueron en gran escala, tomando casos como el europeo y lo regional.

La otra versión, la culturalista, se diferencia de la anterior principalmente por lo determinista que llegó a ser la fuerza de la ideología. Siguiendo principalmente a R. Williams y a E. P. Thompson, estos mantuvieron el sentido de lo humano y su poder en el manejo de lo histórico e ideológico, es decir, pensaron que aquellas fuerzas determinantes de la ideología podían ser resistidas y que la historia también podía verse alterada por la acción del esfuerzo individual, especialmente en un entorno pequeño o local, que era el alcance de sus estudios.

Esta división de opiniones perdió importancia cuando comenzaron a estudiarse las teorías de la hegemonía de Gramsci, que aclaraba mejor algunos aspectos de Althusser en torno a la ideología. Lo más importante fue que Gramsci ofreció una noción menos mecánica de la determinación y de la dominación de las clases gobernantes. En síntesis, de acuerdo con lo planteado por Althusser en torno a la ideología, el cambio cultural parece difícil o casi imposible, el cual desde la visión de Gramsci podría ser construido desde el interior del propio sistema. Esto se produce al reconocerse el poder del individuo como agente dentro de la cultura, y al analizar no sólo la estructura determinante que produce lo individual, sino también el rango de posibilidades que él puede incorporar. La obra de Gramsci utiliza la historia y se refiere a la construcción del poder

cultural en momentos específicos de la historia en un país, que aunque europeo, era subdesarrollado.

La teoría de la hegemonía de Gramsci sostiene que la dominación cultural, o más precisamente, que el liderazgo cultural, no se adquiere por la fuerza o por coerción, sino que se asegura a través de obtener el consentimiento de aquellos ultimadamente subordinados. Los grupos subordinados consienten porque están convencidos que esto también les servirá a sus intereses. Ellos aceptan la visión del mundo de los grupos dominantes como una medida de sentido común –esto es lo que explica realmente muchos de estos procesos, como por ejemplo cuando los trabajadores votan por candidatos de derechas o populistas, porque ven en ellos una cierta protección a sus intereses-. Esta explicación del consentimiento de Gramsci implica y explica una lucha mucho más vigorosa y clara que lo planteado por Althusser.

Por tanto, la dominación cultural sería el producto de complejas negociaciones, alineamientos y realineamientos de intereses, no es simplemente una imposición desde arriba, tampoco lo es inevitablemente lo producido por el lenguaje o por los aparatos de control ideológicos (como el sistema educativo). El logro de la hegemonía es sólo el producto de un consentimiento que se obtiene. La idea de hegemonía conecta tanto a la teoría, a la práctica del proceso social, como también al examen de cómo ocurren las formaciones específicas de dominación. Entonces, se reafirma la importancia de la experiencia humana en la historia, la cultura se refiere a una dominación viva y a la subordinación

de clases particulares, poniendo gran énfasis en los temas de la historia, de sus experiencias, de la política y de la ideología. Para Thompson, al reinterpretar estos conceptos, el proyecto intelectual no hace sino “re-escribir la historia de esta cultura con el fin de reordenar los desbalances de su representación en historias oficiales” (Ibid., p.69). Lectura y re-escritura parecen ser, por tanto, conceptos claves en la utilización de esta metodología que se enfrenta a los procesos culturales. En definitiva y, en general, se ha ido creando en el tiempo una metodología que incorpora normalmente temas como la política, la historia, la economía, lo social y el contexto en donde se producen los textos, para así ubicar sus códigos culturales.

A partir de aquí, al insertarse las útiles observaciones de Gramsci sobre ideología, el análisis textual será ahora más histórico y más socialmente codificado, porque se considerarán no sólo los signos y sus significaciones, sino también sus combinaciones, especialmente con los denominados *discursos* culturales específicos (entendidos éstos como grupos, ideas o modos de pensar producidos socialmente, que pueden ser leídos en textos o grupos de textos, pero que deben ser ubicados en estructuras o relaciones históricas y sociales más amplias).

En lo concerniente al contexto mismo, a veces aparentemente claro, se podría decir que la teoría sobre el mismo aún está por definirse, como lo señala T. Van Dijk (2001), quien ha formulado los principios

generales que interesa tener presente para enmarcar esta discusión y poder utilizarlo en las metodologías. La teoría del contexto es compleja y requiere la colaboración de otras disciplinas tanto humanas como sociales. La comprensión de situaciones y eventos se hace a través de “modelos mentales” que el investigador crea y que no son otra cosa más que una “representación individual, subjetiva, de un evento/situación en la memoria episódica, que es parte de la memoria a largo plazo” (p.71), en la cual se desenvuelven los parámetros fundamentales del llamado escenario, que son tiempo, lugar y participantes de un evento. Esta imagen conforma el denominado modelo del contexto o, simplemente, contexto.

El concepto del placer

La aparición de la categoría del placer como algo separado de la ideología fue otro de los grandes cambios que tuvieron los estudios culturales. Está claro que normalmente el placer que producen los productos culturales se veían como efectos ideológicos y de acuerdo con la clase política que pudieran comportar. Sin embargo, ahora ha aparecido otra perspectiva para esto, y que deriva de una serie de influencias, comenzando por Bajtin, cuya teoría de lo carnavalesco se ha adaptado al estudio de las culturas, especialmente en los entretenimientos populares, los cuales desde esta visión pasan a ser eventos de resistencia, fundamentalmente por lo ilícito que conllevan sus propuestas, denigrando placeres convencionales que no sólo ofenden sino que también subvierten el orden. Esta posición se acerca bastante a los

postulados de Brecht cuando expresaba que lo popular debía ser integral, orgánico y auténtico, lo cual constituía la base de una oposición a la dominación de la burguesía. Entonces, la apropiación de lo carnavalesco sería derivación de estos placeres de épocas románticas y populistas. En términos generales, de lo que se trata es que esta proposición dice relación con aquellos eventos, fiestas, actitudes y formas de entretenimiento que fragmentan o quiebran convenciones y producen verdaderos retos a sus mismas bases fundacionales con inusitada fuerza, como por ejemplo algunos programas de la televisión, espectáculos que producen placeres mundanos y provocativos, incluyendo a las telenovelas. Si un espectáculo se encamina por estos límites y los transgrede, como una forma de ofrecer cierto placer, se puede entender que las ideas de transgresión y las carnavalescas poseen cierta base e interés en las investigaciones.

La otra idea que se asocia a este tema es la que ha expresado R. Barthes, quien naturalmente separa la idea del placer de lo ideológico, al expresarla con la palabra francesa *jouissance*, que es el placer físico que este autor atribuye a los textos literarios. En este sentido, asimila la palabra *jouissance* con la de orgasmo, expresión del cuerpo que se manifiesta más allá de cualquier ideología, siendo más bien un producto de la naturaleza y no de la cultura. Esto también lleva a pensar en ciertos placeres que no estarían gobernados por una determinación cultural, como es el placer sexual, pero también la risa, o los que producen las carreras de autos o de caballos e, incluso las formas de persuasión. Estas ideas han

sido determinantes en la crítica a los estudios culturales marxistas ortodoxos, porque aquí aparece un elemento casi idealista, romántico, esencialmente individual, que determina una experiencia placentera. Expresa Turner (1990, p 220), que si el cuerpo, que es en donde se ubica (la locación) el placer, se ve separado del "sujeto", que a su vez, se construye con el lenguaje y la ideología, entonces eso significa que se ha llegado al límite de la teoría de la ideología.

Como conclusión, se podría decir que la aparición de los estudios culturales pareciera mostrar un cambio pronunciado en las metodologías que hasta ahora se han venido utilizando, especialmente por su reto insistente a la ortodoxia de las ciencias sociales y de las humanidades. Primero, porque ha sido una de las que más se ha adaptado a la realización de estudios interdisciplinarios, tras un marco del saber que incorpora la idea e importancia de la cultura. A medida que se entra en un nuevo siglo, es claro que el interés de estos estudios ya no se centra simplemente en la lectura de textos, el estudio de instituciones o de prácticas artísticas, sino más bien intenta profundizar en aquellos procesos complejos que se articulan entorno a la cultura, lo cual le va abriendo nuevas perspectivas. No obstante, por su propia naturaleza es discutible y el debate en torno a sus temas continuará dando nuevas luces sobre cuestiones tales como la definición y función de la ideología, la relación entre ideología y placer, el rol de las audiencias, todo lo cual va dando nuevos argumentos para estudios más completos de la cultura.

(1) Publicado en *Revista Tharsis* (UCV), No. 13 (2003):125-140.

BIBLIOGRAFÍA.

- Althousser, Louis (1971), "Bennet, Tony (1981), *Popular Culture: Themes and Issues*. Milton Keynes, Open University Press.
- Gradowska, Anna (1999), *El otoño de la Edad Moderna. Trabajo de ascenso*, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes.
- Gramsci, Antonio (1982), *Cuadernos de la cárcel* (Edición crítica de Valentino Gerratana), Cuaderno 11, 1932-33), México, Era, pp. 285-317.
- Johnson, Richard (1983), "What Is Cultural Studies?", Research Paper of the Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham Ed.
- Saussure, Ferdinand de (1960), *Course in General Linguistics*, London, Peter Owen.
- Turner, Graeme (1990), *British Cultural Studies*. An introduction. London, Unwin man, Inc.
- Van Dijk, Teun (2001), "Algunos principios de una teoría del contexto", *Revista ALED*, Vol1 (1): 69-81.
- (2001a), *Text and Context of Parliamentary Debates*. Barcelona, Edited by Paul Bayley.
- Villegas, Juan (1992), *Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano*. Offprint of Siglo XX/20th Century, enviada por el autor.
- Williams, Raymond (1958), *Culture and Society 1780-1950*. London, Penguin.
- (1962), *Communications*. London, Penguin.
- (1975), *The Long Revolution*. London, Penguin.
- (1977), *Marxism and Literature*. London, Oxford University Press. (En español: Barcelona, Ed. Península, 1980).
- (1986), "The Uses of Cultural Theory", *New Left Review* No.158, pp.19-31.

EL GOMECITO (1)

Ud. los debe conocer, cada día observa gente con una fuerte tendencia hacia el abuso, en todo sentido. Conductores que van por la vía que no les corresponde, algunos retrocediendo, jóvenes autoritarios, hasta la tercera edad se aprovecha de sus privilegios diciendo que hacen lo que les venga en gana, la mala atención de las tiendas, el trato despectivo a las profesiones, la humillante respuesta de los servicios públicos, etc. La cuestión es explicarse este comportamiento que, a lo mejor, resultará ser normal en una sociedad como la nuestra, aunque cueste creerlo. Algunos opinan que así somos de verdad, otros dicen que el Presidente ha puesto a la gente en su verdadero nivel, éste de practicar el autoritarismo con sus semejantes, como lo ejemplariza desde arriba.

Tal vez, la tesis que poco se escucha sirva para entender esto. Es la del gomecito. Según ésta, el comportamiento ciudadano derivaría de la imagen de un régimen pasado que luego de su larga duración, la gente lo ha traído a su cotidianidad, a ser consustancial y suyo, al punto de que podría decirse que en cada venezolano hoy en día hay un gomecito, autogenerado por efectos endógenos muy explicables. Claro está que nadie aceptará ni mucho menos lo reconoce, menos lo jóvenes que nada tendrían que ver con aquello que probablemente conocen de oídas. Pero es que se trata de una forma de ser disfrazada, que existiría encubierta en la más amplia libertad de expresión y falsa democracia.

Cada venezolano tiene su gomecito en la cabeza. Se cree el centro del poder, el rey del universo. Es el ser más importante de la tierra y exige que se le trate acorde con esta honorable distinción, en un diálogo que siempre será de sordos, porque a quien hay que escuchar es a él, a su gomecito y no al otro. Esto se practica, se enseña, se difunde, se valora y se prepara a los hijos para que cuando crezcan sean poderosos. Esto incluye, naturalmente, la viveza, que potencia el poder. El poder se transforma en algo telúrico, que hipnotiza y contagia como plaga. El destino del gomecito será el ordenar y mandar, siempre pensando en cuándo me tocará a mí, a mí solito ¿cuándo yo estaré ahí? En esta senda del gomecito no hay reflexión ni diálogo, menos crítica, y así se va construyendo una ética perversa con carácter fuerte, absorbente, déspota, que lejos de cuestionar lo indebido, el robo, el abuso, lo irregular y la inequidad, sin distingo de edad, lo único que hace es premiar, admirar, embelesar, fascinar y hechizar a quienes practican esta conducta, y siguiendo este fácil camino del gomecito llegarán a ser poderosos. Vendrán las grandes victorias y las dolorosas derrotas, que transformaremos en victorias siempre! La sociedad se cohesiona de cómplices, como la formó Gómez, siempre pensando en su yo íntimo y en que un día me tocará a mí. En el fondo, son todos cómplices. Tal vez, Ud. no sea una de estas personas, pero por si lo es, le invitamos a que saque ese gomecito de la cabeza y entre confiado a la dimensión de la democracia amplia y plural ¿o no?

(1) Periódico Tal Cual (Caracas), 27 de Marzo de 2008: 20.

LOS DESAFÍOS DE LA CULTURA EN AMÉRICA LATINA EN TIEMPOS DE LA GLOCALIZACIÓN (1)

INTRODUCCIÓN

Hablar del tema de la cultura en América Latina no es tarea fácil en estos tiempos, y menos en una perspectiva de futuro. De principio se podría señalar que el tema es actual y profundo sólo si su estudio se hace en función del hombre, aunque esta aseveración pueda parecer un tanto ingenua. Incluso se podría señalar que en el confuso mundo actual esta visión no sólo comporta una vigencia sino que también podría orientar el camino de estos inquietos tiempos.

El tema, por otra parte, remite igualmente al pasado, que es en donde se instalan las reflexiones que puede hacer el hombre, que es la medida de todas las cosas, y eso es lo que lo ubica en la historia como sujeto destacado y que en términos más modernos se ha denominado el ser humano, capaz de concebir su propio mundo, de pensarse así mismo y en función de otros. Tampoco se trata como lo hicieron los hombres y mujeres del Renacimiento, inspirados en el arte, la poesía y la cultura clásica, de iniciar la prodigiosa tarea de recuperar el pasado, sino que por el contrario de maravillarse ante el lugar en que ubicaron al ser humano, su avenencia con la educación y la defensa de la libertad y la creatividad humana. Y, al igual que ahora, esto que parece tan sencillo y básico de aclarar tuvo en su época la potente adversidad de un cristianismo medieval que veía un destino culpable para el

hombre, contexto que se oponía a las nuevas ideas que confiaban en el hombre y que postulaban su dignidad.

De esto trata el tema que ahora se estudiará. Se presentará en primer lugar algunas explicaciones teórica sobre globalización, acerca de la era del conocimiento y su relación con este fenómeno, para luego analizar las nociones de unidad cultural y lo popular, teniendo como perspectiva un enfoque desde América Latina, para concluir con el estudio de algunas manifestaciones populares dentro del marco de la denominada glocalización.

Los nuevos retos culturales

La aparición del libro de Samuel Huntington, *El choque de las civilizaciones* (Clash of civilizations), dejó planteada una tesis que marcó la orientación que podría tener el mundo luego del fin de la bipolaridad. Por un lado, se esbozó el fin de la disputa ideológica entre democracia y comunismo y, por otro, profetizó que este conflicto se transformaría en una pugna entre civilizaciones y culturas que discrepan de manera fundamental en aspectos religiosos, de valores y con diferentes culturas, especialmente en el ámbito geográfico de Asia, que ya hace tiempo alcanzó un desarrollo económico occidental pero que a la vez defiende su propia civilización ancestral. La crítica general a esta visión viene tanto de su concepción estática de la cultura como de una actitud francamente neocolonial, aun cuando su intento ulterior pudo haber sido como señala Lotar Probst (1997), el de enfocar una relación entre “interacciones

universales” y “lealtades subnacionales” (p. 20) no en forma excluyente sino yuxtaponiéndolas en la sociedad global a fin de evitar cruces violentos.

La globalización o mundialización es un concepto con muchas significaciones, un poco ambiguo, que pareciera integrar diversos factores en un mismo paradigma para la recomposición del mundo. Entre estos se encuentran una economía global, interdependiente con lo nacional, la presencia de un grupo de actores globales en mercados internacionales, predominio de empresas supranacionales, transnacionales, la difusión acelerada de la información, utilización de modernas tecnologías de comunicación y un incremento creciente del intercambio cultural y político a nivel internacional. En esto se puede citar, por ejemplo, que un 70% del contenido académico de internet procede de Estados Unidos y en inglés, idioma que se está convirtiendo en la lengua académica del siglo XXI, como lo fue el latín en el medioevo.

En lo económico, esto ha hecho que las economías nacionales vayan dependiendo cada vez más de los mercados internacionales, a tal punto que a principios de los años 80 sólo la mitad de la población participaba de este mercado y en los albores del siglo XXI esta cifra es del 90% (Estefanía, 2001), a la vez que los capitales golondrinas han hecho estragos en las economías débiles. Por esta razón, a la globalización se le identifica con el sistema económico neoliberal que tanto ha afectado a los países de América Latina.

El efecto en la comunicación pareciera haber hecho realidad la metáfora de la aldea global de Mc

Luhan, y esto ha permitido una amplia interconexión, la cual puede ser utilizada bien sea para homogenizar el pensamiento y la cultura, como también para la difusión de la diversidad cultural que ahora aflora, así como también para la defensa de los derechos humanos y del ambiente, e incluso en contra de la misma globalización como se ha visto en los foros económicos internacionales realizados.

Para otros, como los del equipo de David Held (1999), ésta se orienta más hacia la interconexión de los aspectos sociales de la vida contemporánea, desde lo cultural hasta lo criminal. Para Nestor García Canclini (1990), se acentúa la interdependencia de flujos y estructuras de interconexión supranacional (p. 2). Según Klaus Offe, en este proceso predominan las M: money, music, movies, mathematics, migratrion y moral claims (cit. por Probst, p. 20). Y para Anthony Giddens (2000), el teórico de la llamada tercera vía en economía, la globalización además de económica, es política, tecnológica y cultural.

La evidencia de que la globalización pone de manifiesto la asimetría del desarrollo conlleva consecuencias graves para el hombre, porque en la práctica ha significado que en la distribución de la riqueza ésta se concentra en los países del Norte y se acrecienta la pobreza en el resto del planeta, no sólo la pobreza material, sino también la cultural y educativa, lo que ha significado ensanchar el abismo de acceso a las nuevas tecnologías de información y de comunicación, al punto de que ya se habla de países “info-pobres” y países “info-ricos”.

Obviamente a los conceptos basados en los factores económicos o tecnológicos se oponen los de contenido cultural (Demenchónok, 2001). No hay duda que la cultura en el dominio de valores y de la creatividad humana constituyen un regulador a esa “racionalidad instrumental” de la economía, como lo ve Frederic Jameson (1991) al apuntar que la transnacionalización de la economía “va de la mano con una globalización de la cultura de masas” (p. 100), o bien como dice Malcolm Waters (1995) quien habla de una culturización de los “intercambios simbólicos globales de ideas y tradiciones” (p. 9).

Tal vez, las opiniones más agudas provengan de Constantin von Barloewen (1996) quien observa que contrario a la idea de que se adquiriría una conciencia universal nota que el efecto ha sido el de ver a religiones que se vuelven más fundamentalistas, aumentan las radicalizaciones y las confrontaciones, explicando que “cuando más se homogeniza el mundo técnica e informáticamente, más se balcaniza étnico-religiosa y políticamente” (p. 86), cambiando entonces la visión de McLuhan y más aún, revela que “considerando los medios, los hombres se acercan entre sí cada vez más, pero al mismo tiempo, se distancian espiritual y culturalmente cada vez más” (Ibid), porque la unificación se realiza sólo en torno al mercado.

Vivimos una modernidad típicamente occidental, rodeada de arcaicas tradiciones por todos lados sin que se hayan nivelado los excesos nacionalistas, la intolerancia religiosa, la resistencia indígena o los separatismos. En el mundo hay alrededor de 190 estados nacionales pero alrededor

de miles de expresiones culturales diferentes. Von Barloewen concluye resaltando la importancia de las diferencias culturales que conforman sus identidades pero que también influyen sobre el desarrollo económico y social, dice “la historia escrita es la historia de los pueblos y naciones, pero las características decisivas que allí surgen son las de las culturas... Incluso en una era tecnológica, la tecnología como tal no es tan importante como la receptividad cultural de las diversas naciones” (p. 87).

El fin de la bipolaridad ha producido el acercamiento de las instituciones a nivel global pero esto ha acentuado la conciencia que tienen los pueblos de su diferenciación cultural, aspecto que se profundizará más adelante. Lo importante sería armonizar estos ámbitos.

La globalización cabalga a grandes pasos, es un proceso en marcha, con actores sociales en la escena internacional, pero no es un fenómeno natural díscolo, es la consecuencia del devenir humano y de su desarrollo sobre el cual el hombre tiene la responsabilidad de conducir, modelar y orientar, aunque esta tarea no sea fácil. Frente a esto, Carmen García (1996) expone que sería deseable, aparte de la esfera financiera, una globalización con cooperación, con respeto a la diversidad cultural, con sensibilidad a los problemas de las naciones, y con solidaridad, cuyo modelo lo encuentra en el desarrollo sustentable (p. 28). En esta visión, la producción de conocimientos se encuentra muy ligada a la cultura y los grupos nacionales de modo

de evidenciar nuevas expresiones del conocimiento para la sociedad.

La era del conocimiento

Desde mediados del siglo XX este concepto alude a lo que también se ha denominado como la tercera revolución industrial, representada por la microelectrónica, la informática y las telecomunicaciones, las que no sólo han cambiado las formas de trabajo del hombre, sino también la producción y difusión del conocimiento, ampliando el potencial intelectual, hecho que se evidencia al ver que los conocimientos se doblan cada quince años, que cerca del 90% de los científicos que ha habido en la historia estén vivos en la actualidad y que en la última década del siglo XX se adquirieron más conocimientos que en toda la historia de la humanidad (Ávalos, 2004)

Este crecimiento deslumbrante de la ciencia y la tecnología han hecho que el insumo más valioso del sistema productivo pase a ser el conocimiento, el saber y la capacidad de innovar en un ambiente de competencia. No es que la historia no considerara al conocimiento valioso, es la nueva dimensión que este adquiere al ser “de acceso universal, masivo, intensivo y permanente” (Ibid.). Esto ha generado la sociedad del conocimiento y como tal ha heredado la brecha entre los países pobres y ricos, pero por sobre todo la manifestación del poder que alcanza el hombre con su saber, lo que le permite tanto brindar nuevos avances en la calidad de vida como también el desarrollo de armas de destrucción masiva, que luego de la experiencia amarga de Chernobil ha

corregido el nombre de esta producción avanzada de la modernidad, ahora acompañada de incidentes e inseguridades, denominándola “sociedad del riesgo”, y cuyos efectos pueden afectar a la humanidad entera al pasar por sobre las barreras nacionales, sociales, de clases o generacionales. Como dice Ulrico Beck (2002), “en la sociedad del riesgo la miseria es jerárquica, el smog es democrático” (p.42).

Como se podrá deducir de lo dicho, ciertamente existe una continuidad rectora entre el proceso de globalización y este despliegue del conocimiento que agrava el problema de las desigualdades en los países subdesarrollados, aunque la globalización bien podría ayudar en el avance educativo y de la ciencia para dar adecuadas respuestas ante esta nueva realidad.

Pero, si se ha dicho que la globalización es obra humana, existen entonces todas las posibilidades para supeditar sus factores. A la cultura centrada en lo humano le corresponde reivindicar la crítica a los procesos que atenten contra el equilibrio y las desigualdades en el mundo, ahondar en el estudio del fenómeno mismo, analizar su complejidad, dejar la adjetivación ideológica e identificar las diferentes aristas y capas que la constituyen con el fin de reorientar su rumbo y propiciar una globalización con rostro humano y solidaria. Aunque esto parezca una ilusión, es esta una tarea indispensable e ineludible para que los hombres y mujeres se sientan en su real condición de seres humanos, obligados a conocer su realidad, asumir sus compromisos políticos, defender sus

derechos y ejercer sus deberes, llevando este mensaje más allá de su ámbito íntimo o familiar, atisbando al horizonte mismo de la humanidad.

América Latina en la encrucijada

Octavio Paz al explicar en un artículo de 1992 por qué había escrito su mítico libro *El laberinto de la soledad*, decía que la historia de América Latina se desarrolla según dos contrapesos que tienden al equilibrio, la soledad y la comunión o unidad. La primera dispersa, esparce y desordena al continente y, la segunda, une, aglomera, hacina, comunica a sus pueblos y les da su sentido de comunidad. Entre estas dos vertientes se agruparían aquellos especímenes de los americanistas decimonónicos, la contradictoria y retórica política de aquellos que buscan una hermandad desconfiada y demagógica y los que en realidad creen y fortalecen una solidaridad concreta, cotidiana de sus pueblos. Todo esto se comprueba al observar que luego de más de dos siglos de existir como naciones los líderes hermanos y vecinos todavía no pueden mostrar al mundo y a sus pueblos esperanzados una sustantiva y coherente integración, mientras en Europa sus naciones mayoritariamente han logrado pasar sobre grandes diferencias y enemistades para constituir una institución de poder dentro del sistema de alianzas mundiales característico de estos años.

La paradoja de esta realidad, que siempre será una verdad, es que lo que une a América Latina es precisamente gran parte de lo que separaba a Europa: lengua, religión, mestizaje, familia tribal, consolidación histórica, emancipación de la Corona española y de sus acompañamientos eclesiásticos, y

que en muchos sentidos ya está integrada, especialmente por los componente de su cultura popular, como se verá más adelante. Baste con observar o conocer a los inmigrantes latinoamericanos en el exterior de su continente para entender que los pueblos están integrados y alientan una cultura similar, común, comparten valores y se sienten un todo.

En mayor profundidad se podría señalar que la lengua común es la que ha sobrellevado el peso de esta responsabilidad. No existe una herencia más ineludible e inestimable del encuentro entre América y España que la lengua común. El español o castellano como se llama en América Latina, es uno de los vehículos más relevantes de la presencia latinoamericana en el mundo. La literatura, las canciones, las famosas telenovelas y otras expresiones habladas o escritas recorren con éxito el universo montadas en la singular letra eñe. La diversidad de sus acentos, a veces delirantes, lo hacen más vivo y seductor, lo que no quiere decir que no sufra amenazas bien por sea por su mala enseñanza o por el léxico científico que viene en otros idiomas.

Estos factores y otros más dan testimonio de que existe una cultura hispanoamericana. En este sentido, Carlos Monsivais (1995) explica que habrían dos acontecimientos históricos que ha contribuido a fortalecer esta unidad continental: “las emociones de la Guerra civil española”, que dividieron a los latinoamericanos en dos bandos, y luego, “la larga dictadura” que demostró que no se estaban exentos

del mismo doloroso mal de América. El debate, no obstante permanece abierto.

Al lograr la independencia los nuevos países se vieron obligados a buscar sus nacionalidades, elección libre del espíritu y tributo a su geografía e historia. A lo largo del siglo XIX lo que une a los países será su historia en construcción, su sentido de búsqueda de una cultura y desarrollo educacional, civil, legal, el peso de lo indígena, la mitificación del mestizaje, las migraciones, y la historia que va cimentando un acervo de enlaces que son los que constituyen su identidad. Entre estos últimos, resaltan los héroes libertarios y mesiánicos: Bolívar, San Martín, Hidalgo, Morelos, Minas, Artigas, Caupolicán, Juárez, Martí, Céspedes, quienes con su ejemplo o martirio, crean culturalmente el ideal del ciudadano latinoamericano.

En literatura, la norma será el consumo interno, y son excepcionales los títulos como *María* de Jorge Isaac, con sus descripciones naturales y románticas que llegan a todo el continente, o de Machado de Asís quien en sentido opuesto con *Memorias póstumas de Blas Cubas y Quincas Barbas*, publicado sólo en 1951. Con *Facundo*, de Sarmiento, quedará planteado el gran dilema de América Latina en ese momento, civilización o barbarie, lo que significó la imposición de un solo modelo civilizatorio, el esquema europeo occidental.

El modernismo de fines del siglo XIX, que se apoyara más en la crónica, el relato y la poesía ayudó a degustar y a estimar más el lenguaje como lo hicieron Rubén Darío, la figura más prominente, y José Martí, Julián del Casal, José María Eguren, José

Santos Chocano, Ricardo Jaimes Freires, Julio herrera, Manuel Gutiérrez Najera, Salvador Días Nirón, Amado Nervo y Leopoldo Lugones. Su influencia será vasta y participativa en toda Hispanoamérica, incluyendo a los analfabetas que corean del príncipe de la poesía, “La princesa está triste/ qué tendrá la princesa/ los suspiros se escapan de su boca de fresa/ que ha perdido la risa/ que ha perdido el color/ la princesa está triste/ y en un vaso olvidado/ se desmaya una flor”. También el éxito de Nervo fue impresionante, especialmente por el tono comprensivo y profundo de sus pensamientos, como el que dice “Muy cerca de mi ocaso/ yo te bendigo vida/ porque nunca me diste/ ni dolores injustos/ ni pena inmerecida”; a su muerte, su velorio duró seis meses, porque él residía como Cónsul en Uruguay y al enviar sus restos a México, en cada puerto al que arribaba se le rendían honores, es conocido como el muerto del siglo (Ibid., p. 133-4). Esta fue la cultura que deja el modernismo.

Luego, vendría el cosmopolitismo, que no es otra cosa sino el afrancesamiento de América Latina, que contribuye a educar en este ámbito civilizatorio. Su primera tarea fue la de descartar el patriotismo y luego ver su realidad desde afuera y compararla con la francesa, para tener mayor objetividad. Paris, será el lugar de encuentro de los intelectuales y la editorial del mundo de habla hispana. Este parisismo es una etapa cultural signada por el asombro, el temor, los sueños, el afán imitativo, la asimilación, la recreación, y sus crónicas ya hablan del nuevo concepto de unidad brotado: nuestra América, como idea utópica iberoamericana. Pero, no todos

comulgaron con esta idea de Martí. José Carlos Mariátegui fue un duro crítico de ella, la que explicaba al decir, “todos los pensadores de Nuestra América se han educado en una escuela europea, no se siente en sus obras el espíritu de la raza... El pensamiento hispanoamericano no es generalmente sino una rapsodia compuesta con motivos y elementos del pensamiento europeo” (Ibid., p. 138).

Otra utopía que se aparece en el horizonte político y cultural de América Latina es el de la revolución, la idea el cambio total. Por esto, la Revolución mexicana tendrá tanta atracción, no sólo por sus personajes míticos como Zapata y Villa, sino también por sus escritores, como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, por sus muralistas clásicos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Su influencia en el desarrollo de la novela social en América Latina es asombroso y educativo porque muestra como el deseo de que se tome conciencia de su realidad se apoyará en sus héroes y mártires, corriente en la cual se incluye a Graciliano Ramos, Jorge Amado, Ciro Alegría, Uslar Pietri o Rómulo Gallegos, entre otros, que tratan los temas de la gesta mexicana, las historia de las bananeras de Centro América y el Caribe, en donde el enemigo común es la barbarie, la crueldad y la explotación capitalista nacional o del imperialismo norteamericano.

Tal vez, la corona de la poesía de lo primigenio y telúrico americano sea el *Canto general* de Pablo Neruda, en 1949, con un alcance realmente colosal, porque el poeta quiere hacerlo todo de nuevo y concentrar en poesía a toda América Latina,

incluyendo el realismo socialista. Su resultado es, por decirlo en forma modesta, admirable y deslumbrante, como lo muestra este fragmento, “antes de la peluca y la casaca/ fueron los ríos, ríos arteriales/ fueron las cordilleras en cuya onda raída/ el cóndor o la nieve, parecían inmóviles/ fue la humedad y la espesura/ el trueno sin nombre todavía/ la pampas planetaria” (Ibid., p. 140). También habría que mencionar a César Vallejo y a Nicolás Guillén, que suman su poesía a este río de la identidad comunitaria, el primero con su carácter experimental y el segundo, con su tema de la negritud incluyendo sonidos y ritmos caribeños. A la generosidad de sus poetas militantes les sale al paso el stalinismo que encadena el proyecto socialista al culto a la personalidad, al dogma, a la burocracia partidista y al sectarismo.

La actualidad y originalidad de la literatura de los años cuarenta es asombrosa. Ahora en Diciembre, cuando se ha cumplido el centenario del nacimiento de Alejo Carpentier, no se puede dejar pasar por alto su aporte como escritor del Caribe al acerbo cultural hispanoamericano. Lo más importante será su visión de América, porque Carpentier será el primero novelista hispanoamericano que percibiría y expresaría la universalidad de los mitos americanos, poniéndolos en igualdad y nivel con los grandes mitos universales. ¿Dónde sino en el caribe de Carpentier aparecería un personaje como Henry Christopher, de *El reino de este mundo*, que fue primero cocinero de una fonda, que peleó por la libertad de los esclavos y luego inventó un trono napoleónico en Haití y se

coronó rey? Un rey con poder de vida y muerte sobre sus súbditos, los antiguos esclavos que él mismo había liberado y que bajo su férula volverían a ser lo mismo de siempre, esclavos. Una historia que no es magia pero que se sigue repitiendo incesantemente en Haití.

Tras su ficción se esconde la ambición del poder en forma fantasmagórica, como si todos fueran parte de una misma tramoya, imágenes de un mismo juego de espejos. En *El siglo de las luces* suena el clarín de una batalla por los derechos del hombre en su personaje de Víctor Huges, comerciante pirata transmutado en revolucionario. Siguiendo los dictados de la Revolución francesa, de abolir todos los privilegios reales y los de casta y a abolir la esclavitud, Víctor los abolirá en Cayena y Guadalupe, y los restablecerá sin parpadeo luego en la restauración, mostrando que lo importante es el poder, no su color. Para Carpentier pareciera que las revoluciones son hechos históricos que termina desbordando los principios de sus mismos personajes, y el poder traiciona sus ideales, como expresa Sergio Ramírez, “las revoluciones terminan en fracasos éticos, y devoran a sus propios hijos, como Saturno” (p. A-13).

Carpentier fue el que formuló la teoría de lo real maravilloso, la cual se refiere a personajes y sucesos de características insólitas, fuera de lo común, pero que no tienen nada de mágico y sobrenatural, aunque causen asombro, pero apegado a hechos históricos bien documentados sin agregar nada de la imaginación, como el mencionado Henry Christopher que construye una fortaleza con

argamasa mezclada con sangre de toros en lugar de agua.

Su seguidor natural sería Gabriel García Márquez creador del complemento estético americano, el realismo mágico, que consiste en convertir una realidad normal, en una realidad mágica, contraria a las leyes naturales mediante recursos como la exageración y el asombro, tal y como lo hace en su novela *Cien años de soledad*, en donde José Arcadio Buendía es un ser descomunal, capaz de hazañas inverosímiles, que sólo un ser sobrenatural podría hacer, como el exhibir sobre el mesón de la pulpería de Catarino un falo de tales dimensiones que estaba cubierto de tatuajes y letreros en varios idiomas.

Otros factores no menos importante de la unidad latinoamericana lo constituyó por unos veinte años (1935-1955) el cine mexicano, argentino y en menor medida el de Brasil. Gracias al sentimiento melodramático el cine mexicano impondrá una galería de personajes que calan hondo el alma continental: Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Arturo de Córdova, Pedro Infante y Sara García, lo que según muchos críticos ha modelado el alma sentimental de muchos latinoamericanos, al sentirse que son lo que aprendieron en la pantalla.

La modernidad trajo consigo no sólo el impulso revolucionario en América Latina de los sesenta, sino también el boom de la literatura, hito obligado en este recorrido. Las obras de García Márquez, Julio Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Roberto Arlt, Carpentier, Jorge Amado,

Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, así como las de Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz y Adolfo Bioy Casares y otros, afirmaron el nivel descomunal que alcanzaba la literatura en lengua española.

Ya París deja de ser el centro de la experiencia latinoamericana, lo reemplazará Barcelona y muy pronto, la creciente internacionalización cultural. El éxito y calidad de *Cien años de soledad* ha sido comparado por algunos críticos con el *Canto general* de Neruda en poesía, y configuró a Macondo como el centro idolatrado de una geografía literaria iberoamericana y puso en circulación el realismo mágico, ya mencionado (Monsivais, 1995, p. 148). La influencia americana de Estados Unidos hace su gran entrada, de la mano con la publicidad, el consumo extravagante, de las crisis económicas, de la ansiedad de poder de las clases dominantes y de la ubicuidad cultural venida del norte. Esto pone en circulación una narrativa de la cotidianidad urbana, en donde sobresalen, entre otros, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, la serie de novelas de Manuel Puig, *Boquitas pintada*, *El beso de la mujer araña* y otras, así como también Antonio Skármeta con su *Baile de la victoria*, entre otras.

A partir de los setenta el espectáculo será el centro dominante de la prensa y los medios, junto a las transnacionales, las telenovela brasilera, venezolana, colombiana, hechas en sus países o en Miami. Los regímenes militares reaparecen dejando una huella trágica de desaparecidos y exiliados latinoamericanos en el mundo. Las revistas culturales comienzan a desaparecer creándose un

aislacionismo que ahoga y oculta los esfuerzos nacionales. Es la globalización que parece unir y dividir a los países. Pero, a la vez, esto mostraría que la cultura hispanoamericana existe, posee vínculos que la unen e identifican, aunque el modo tradicional de percibirla ha cambiado.

Los dominios de la glocalización

Ya se ha mencionado que uno de los enfoques ulteriores de la globalización hace mención a la solidaridad, en donde la globalidad pasa por una mayor integración y vínculo con los procesos locales, y en la cual la producción de conocimientos está muy relacionada con la cultura y los grupos de base, ideas que con el tiempo se han ido profundizando y ampliando en su significación. Lo que interesa en este punto es destacar el proceso y su avance en la reflexión latinoamericana sobre algunas expresiones de la realidad, sus desvíos y sus adelantos.

Sobre este aspecto, Rafael Roncagliolo (1997) señala con sutileza que se está ante lo que llama “un cambio de época y no únicamente en una época de cambios”, y que cataloga como de “revolución cultural”, incluyendo no sólo lo técnico y económico sino también aspectos como el trabajo, el tiempo libre, la educación y las comunicaciones. En lo que hace énfasis es en las dos formas en que se va llevando a cabo está globalización, una universal y otra regionalizada, teniendo esta última sus manifestaciones en los convenios tipo U.E., Nafta, Mercosur y otros, llamados mundo regionalizados. Lo que queda claro, desde esta perspectiva es que se

está produciendo un cambio cultural, epocal y holístico.

Aún así, no deja de parecer paradójal en América Latina, porque se asiste a un cambio inescrutable que algunos señalan que iría de lo pre-industrial, pre-moderna o de analfabetismo lingüístico, a lo post-industrial, post-moderno y tecnológico, sin que se haya pasado por el por el industrialismo, por la modernidad y por la alfabetización general y continua (Colina, 2003, p. 130).

Quien ha precisado en forma apropiada este concepto es Roland Robertson (1992 y 1995), para quien la globalización debe verse a través de la cultura como un doble proceso, “universalización de lo particular y la particularización de lo universal”, según lo cual se debe entender que la diversidad no excluye las formas de unidad cultural y “de ningún modo significa <el fin de la cultura nacional>” (Demechnok, 2001, p. 63). Esta es precisamente la tendencia que da autonomía y realce a las culturas locales y le permitiría continuar su búsqueda de identidad a los países y cultura de América Latina.

Una imagen ilustrativa de esto lo constituyó la ceremonia inaugural de los juegos olímpicos de invierno, Nagano-98, en donde fue presentada una espléndida y noble localización con una colosal globalización dado su esfuerzo comunicativo. Aquí, el concepto opera con un producto cultural de origen local. A la inversa, las estrategias de mercado de algunas corporaciones transnacionales son integrales, global y local, son marcas globales dirigidas a consumidores locales pero en todo el

planeta. En suma, existirían puntos de convergencia y de divergencia culturales, en donde la ciudad sería un espacio glocal, que conecta diversos territorios locales con el mundo.

En este sentido, al analizar el discurso “transmoderno” actual sobre América Latina se ve dinámico y contextualizado, así por ejemplo, en vez de utilizar categorías de la modernidad como “clase social” se utilizan alternativamente la de “subalterno” (Rodríguez, 1998, pp.101-119) y a diferencia del tiempo lineal y de la historia se presta más atención a los espacios geográficos, localidades culturales e historias locales. Según Erba von der Walde (1996), la concepción pasada tanto de Latinoamérica como de su cultura tiende irremediablemente a reproducir el “macondismo”, que construye el otro desde la otredad o una representación de una imagen marginal del continente, aunque esto no debería responder tanto a un determinismo, o bien como lo plantea Santiago Castro-Gómez (1996), que intenta buscar nuevos enfoques para superar “el síndrome de las venas abiertas”, buscando las respuestas en los procesos de modernización y de globalización que han sido asimilados en los dominios culturales.

De acuerdo con estos criterios, la cultura en América Latina se ha constituido a partir de las hegemonías occidentales, pero estos discursos se integran en forma reflexiva en el seno de la sociedad a través de la globalización. Entre los mitos que Latinoamérica se ha pensado a sí mismo, según Castro-Gómez (1996), estarían el autoctonismo, la identificación con lo telúrico, con la “raza cósmica”,

del pobre, todos los cuales, paradójicamente son parte integrante “de una representación occidental”. Por esta razón, la transformación cultural en América Latina será de tipo intercultural, y a partir de su deconstrucción conceptual y construcción con la apropiación de la diversidad cultural. Esos serían los “rostros” que desafían su devenir cultural (Forner-Betancourt; 2000). La interculturalidad enfatiza las relaciones de diálogo entre culturas como una forma de renovarlas.

Esta visión nueva de la cultura que presta atención especial a los procesos nuevos socio-económicos y culturales permite revelar las diferencias y las paradojas de la “globalización de lo local” y la “localización de lo global”, que es lo que se expresa el neologismo glocalización. Así la globalización puede ser vista como un proceso cultura, reflexivo, no como una mera expresión de una racionalidad, sino como expresa oportunamente Castro-Gómez (1996), en donde las relaciones de poder se extiendan a todos los sectores de la sociedad para constituir un mundo policéntrico en lo económico y político, y pluralista en lo cultura, lo cual tendrá la ventaja además, de “poder servir de base narrativa para políticas de carácter no totalitario” (p. 45). La historia está abierta y presenta múltiples posibilidades al futuro, la elección le corresponde al ser humano como sujeto histórico que es.

En este contexto y percepción se produce el fenómeno del “retorno de lo popular”, que podría ser interpretado, inicialmente, como la respuesta que amplios sectores de la población en América Latina

dan a la afectación cultural a que han estado sometidos por el proceso actual de la globalización. Esto también ha sido denominado aculturación, siendo así el sentir popular expresión o reacción de una contraaculturación que se inserta. En sus expresiones puede llegar en extremo a lo que se denomina el “retorno a las fuentes”, y en otros casos no se da como un rechazo a la modernización, sino que se encara a una modernidad que porta un ethos sustentado en el crecimiento económico que perturba su cultura e identidad.

La manifestación y el estudio de la cultura popular en América latina durante estos años de fin del siglo XX muestran profundas transformaciones, lo que ha producido cierta confusión, especialmente por la emergencia y participación de lo popular. García Canclini (1990) se pregunta ¿cómo estudiar a los millones de indígenas y campesinos que migran a las capitales, a los obreros subordinados a la organización industrial del trabajo y el consumo? ... o ¿cómo analizar las manifestaciones que no caben en lo culto o lo popular? Aquí se visualiza el problema de la fragmentación, la hibridación y la subsecuente homogeneidad frente a los símbolos culturales globales y a los productos variados de la hibridez que no se corresponden con los tradicionales conceptos de lo popular o de lo transculturizado. Porque lo que ha cambiado en estos años no sólo es la manera de entender esto, sino más bien los valores de base incorporados a ellos, lo que conduce a nuevos estilos y diseños de subgrupos que ahora colocan su acento en la cultura multimedia y genérica (Barbero, 1987).

Basado en una investigación documental y de campo, Daniel Mato (1997) ha reportado algunos interesantes ejemplos de cultura indígena actuando en el mundo global. Estos casos fueron observados del Festival de la Vida Popular Estadounidense, en 1994, en Washington, organizado por el Smithsonian. Estos eventos comenzaron en 1967 y son realizados anualmente. Como se ve, el carácter global de esta institución reside en su misión, objetivos y alcance de sus actividades así como en las representaciones sociales que le dan sentido. En esta oportunidad participaron instituciones como el BID, Banco Mundial y otras similares. Se presentaron organizaciones indígenas productores de café de Sierra Madre de Chiapas (México), y de El Ceibo, productora de cacao de Bolivia, en donde ofrecieron y vendieron sus productos, y fueron asesorados en comercialización alternativa.

Otro caso fue una ONG de productos artesanales de Haití, cuyas reflexiones fueron que el mercado les hacía cambiar formas y colores de sus productos tradicionales, su directora expresó que “los artesanos se van transformando en mano de obra para satisfacer los gustos de los consumidores, pero en cualquier caso está resultando en una poderosa herramienta para obtener fondos para estos grupos sociales (p. 149). Igualmente, una cooperativa quechua-parlantes de Taquile, peruana del lago Titicaca, combinan el etnoturismo con la producción y venta de artesanías, adoptando para ello un vistoso traje con colores de origen prehispánico, inca, y adaptando su música al patrón de tiempo de los festivales. Ellos ya no utilizan las

lentas balsas a remo y de totora, sino embarcaciones de madera que ellos construyen con motores importados hacia posadas con electricidad proveniente de celdas solares.

En numerosas novelas actuales, casi todas sobre la vida cotidiana, se alude a temas relacionándolos con música u otro género, como por ejemplo en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, en donde se recuerda la latinidad de este discutido cantante caribeño con sus canciones tan populares en sus años. En el arte no es raro expresar a través de lo popular la nostalgia, por el amor dejado o la patria perdida. Junto a esta recuperación de géneros populares también existe el re-ensalzamiento de la cultura de masas, como por ejemplo, en la figura e la cantante Celia Cruz. La super-estrella transnacional sobre pasa barreras de todo tipo, quien al mismo tiempo es una genuina “representante de la latinidad dentro de la globalización”, signando con ello, como lo dice un catálogo de una exposición sobre ella, que “la música afro-antillano ha sido el elemento individual más unificante de la cultura hispana... La cultura popular trascendió su estatus inferior y entró en el mundo del arte culto” (Franco, 1997, p. 149), y de la museología, se debiera agregar ahora.

En este mismo grupo entrarían, aunque resulte sorprendente, Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Caetano Veloso y otros, quienes son celebridades globales y que sin embargo lo que hacen es difundir la latinidad con bilirrubina y merengue por el mundo. Ahora bien, junto con cantar estas celebridades apoyan campañas para

proteger el medio ambiente, los derechos humanos, ideas religiosas, lucha contra la pobreza, a la vez que están perfectamente conscientes de su papel como mediadores culturales. Muchos de ellos, incluso acceden a ser candidatos políticos o a ocupar cargos de responsabilidad en gobiernos, como parte de su “responsabilidad con la gente”, ocupando el lugar que en los años sesenta y setenta ejercían los escritores. Ya no es Vargas Llosa, ni Rodó, ni Bolívar, ahora son Celia, Blades y otros, quienes con su discurso musical de samba, salsa, merengue o regatón, ahora entregan y representan lo latino. Incluso ellos se preocupan por lo genuino que puede tener este ritmo cuando es llevado por la industria a ser música global, a lo que paradójicamente ellos mismos contribuyen. Su límite, naturalmente, es el mercado global, que re-ordena su mensaje y en donde la cantidad domina la complejidad y a la calidad.

Las opiniones de estudiosos de estos temas como García Canclini (1981) o Barbero (1987), afirman que la cultura global no necesariamente causan la degeneración en el turismo, o en los artesanos porque son interdependientes y que más bien contribuirían a su enriquecimiento y expansión (Ibis., p. 149).

Estos casos muestran, como explica Mato, la complejidad de las relaciones transnacionales, lo global-local y lo local-global, especialmente en lo que respecta a sus representaciones simbólicas e implicaciones sociopolíticas y estéticas, aunque él enfatiza que las “líneas de acción de los actores globales surgen de conflictos y negociaciones entre

actores radicados en contextos sociales específicos, típicamente EEUU, Canadá y algunos otros países de Europa occidental” (p. 112).

Tal vez, el neologismo “glocalización” pueda no permanecer en el tiempo y en los estudios, pero su enfoque subyacente es uno de los más serios por aprehender la complejidad de este fenómeno.

Palabras finales

Al inicio de esta presentación se convocaron apresurados y resumidos recuerdos de aquellos lejanos tiempos del Renacimiento, en donde el ser humano desafiando realidades distantes y tan cambiantes, como la de la misma iglesia en el mundo ecuménico de hoy, pero ásperas y crueles entonces, obtuvieron para el hombre su libertad y dignidad. Es decir, el hombre logró alcanzar su grandeza gracias a su capacidad creativa, a su fortaleza para no traicionar sus íntimas convicciones y a su decisión de no renunciar a sus legítimas aspiraciones.

Esos valores tienen hoy vigencia porque frente a las amenazas presentes como las guerras que resurgen luego de la Guerra fría de la mano de los nacionalismos y fundamentalismos de diferentes signos, las pretensiones de un pensamiento único global, la expansión trasnacional de las finanzas y la comunicación, del terrorismo suicida, del irrespeto a los derechos humanos fundados en una ambigua razón de estado, de la inmensa pobreza de los pueblos del Sur, incluyendo a Latinoamérica. En fin, frente a estas amenazas ¿no concierne al hombre y a su cultura dar una respuesta semejante?, Esta podría ser una analogía de una cruzada de los hombres y

mujeres libres que con sus nuevos valores culturales alcen su voz para enfrenar estos terribles desafíos.

Al llegar a este punto quizás sea bueno hacer mención a aquel cuento de Jorge Luis Borges (1976), *La biblioteca de Babel*, en donde se alude al “dictamen clásico”, centro neurálgico de la Biblioteca o del Universo, diciendo que era “una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible” (p. 81), idea que intuye la situación actual de la crisis de estereotipos del pensamiento de la modernidad y que ahora puede percibirse como un elegante cuestionamiento de las ideas hegemónicas, como una expansión de la civilización occidental a todos los rincones, dejando si no un optimismo, al menos una esperanza.

(1) Presentado al 15° Congreso de la asociación de hispanistas europeos. Fronteras, construcciones y transgresiones de fronteras. 1 al 4 de marzo de 2005. Universidad de Bremen (alemania)-

BIBLIOGRAFÍA.

- Ávalos, Ignacio (2004), *Perspectivas de la sociedad del conocimiento en América Latina*, Conferencia en: Seminario Ciencia y Tecnología en América Latina: una mirada desde Venezuela, Univ. Central de Venezuela, Caracas, mimeog.
- Barbero, Jesús María (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gil, pp. 218-219.
- Beck, Ulrich (2002), *La sociedad del riesgo global*, Madrid, Siglo XXI.
- Borges, José Luis (1976), *Ficciones*, London; Harrap.
- Castro-Gómez, Santiago (1996), *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona, Puvill.

- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta eds. (1998), *Teoría sin disciplina*.
- Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México/San Francisco, Porrúa, Univ. De San Francisco.
- Colina, Carlos (2003), Mediaciones digitales y globalización. *Reflexiones, lecturas y aportes*. Caracas, Univ. Central de Venezuela, FHE - Com. de Estudios de Postgrado.
- Demenchónok, Edward (2001), "Filosofía de la liberación, poscolonialidad y globalización", *Revista Apuntes filosóficos* N° 119, pp. 61-86.
- Estefanía, Joaquín (2001), *La nueva economía. La globalización*. Barcelona; Debate.
- Forner-Betancourt, Raúl (2000), *Interculturalidad y globalización, Ejercicios de crítica filosófica en el contexto de la globalización neoliberal*, Frankfurt/M.: IKO.
- Franco, Jean (1997), "La globalización y la crisis de lo popular" *Revista Nueva Sociedad* N° 149, pp. 62-87.
- Ghali, Boutros Boutros (2004), "Los huevos guetos", *Diario El Nacional* (Caracas), 5-Diciembre, p. A-11.
- García-Canclini, Nestor (1990), *Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- (1981), *Las culturas populares en el capitalismo*, Habana, Casa de la Américas.
- García G., Carmen (1996), *Conocimiento, educación superior y sociedad en América Latina*, Caracas, Cendes-Nueva Sociedad.
- Giddens, Anthony (2000), *Un mundo desbocado*. Los efectos de la globalización en nuestras vidas. Madrid: Taurus.
- Held, D. et al (1999), *Global Transformations*, Stanford: Stanford University Press.

- Jameson Frederic (1991), *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke Univ. Press.
- Monsivais, Carlos (1995), "La identidad cultural de la América Latina", en: Manuel Caballero et al. (1995), *Realidades y utopías de la América Latina y el Caribe*, Caracas, Univ.
- Central de Venezuela, Cátedra América Latina y el Caribe., pp. 127-150.
- Probst, Lotear (1997), "Nuevas pugnas culturales" *Revista Perfiles liberales* N° 54, pp.19-22. (también en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Alemania).
- Ramírez, Sergio (2004), "Lecciones de la imaginación", *Diario El Nacional* (Caracas), 5- Diciembre, p. A-13.
- Robertson, Roland (1992), *Globalization: Socialtheory and global culture*, London, Sage. Sobre el tema ver también: R. Robertson, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en: Mike Featherstone (1995), *Global Modernities*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage, pp. 25-44.
- Rodríguez, Ileana (1998), "Hegemonía y dominio: subalteridad, un significado flotante", en: Castro-Gómez y Mendieta (1998), p. 101-120.
- Roncagliolo, Rafael (1997), "Los espacios culturales y su onomástica", *Revista Diálogos de la Comunicación* (Lima), N° 50, pp. 83-104.
- von Barloewen, Constantin (1996), "Hay una aldea global", *Revista Perfiles liberales* N° 50, pp. 86-87.
- von der Walde, Erba (1998), "Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad", en: Castro-Gómez (1996), pp. 207-231.
- Waters, Malcolm (1995), *Globalization*, London, Routledge.

LA CENSURA A LA CULTURA EN EL RÉGIMEN BOLIVARIANO (1)

“Todo fue un despelote. Quisimos hacer una copia de la revolución cubana y nos caímos. Los dirigentes estaban todos confundidos. La caída de Batista, la política de etancourt y la escasa claridad ideológica nos volvieron locos”. Héctor Castro. *Concierto en re mayor para dos panas burdas* (1986).

INTRODUCCIÓN

Si es una tarea esencial en la investigación de cualquier teatro nacional conocer a cabalidad sus autores y obras, ahora también deberá sumarse el conocer esta historia con una visión más profunda y moderna, especialmente cuando los estudios han sido escasos y muy poco conocidos. No obstante, tampoco debería extrañar el olvido que puede subyacer en estos recuentos. En el caso de Venezuela pareciera ocurrir que estas ideas relativas a la censura y a sus efectos sobre su cultura y su sociedad se cubren de un sospechoso espectro deformado.

Un país se imagina a sí mismo por las historias que relata y que permanecen en el recuerdo. Por esta razón, las historias sobre Venezuela provinieron principalmente de las fuentes de su cultura, las artes, la literatura, la radio, el cine y la televisión. Así se fue creando el discurso cultural del país, la imagen de sus hombres y mujeres, la de sus ideas y la de sus costumbres, paulatinamente, en el devenir de su propia y conflictiva historia. En definitiva, así se

construyó y así es Venezuela, desde este sustrato cultural que se ha prolongado hasta hoy día. De esto trata este artículo, de la censura y de sus efectos sobre algunas manifestaciones culturales durante el régimen bolivariano 1999-2010. No es esta una nueva historia de la cultura ni tampoco es su revisión, se propone alcanzar un conocimiento más cabal de la misma, entendiendo episodios esenciales ocultos o muy poco conocidos, como es el de la censura.

El objetivo central que se planteó esta investigación fue el de conocer y entender la verdadera naturaleza de esta censura en la cultura venezolana, las entidades utilizadas, los procesos establecidos y las estructuras ideológicas que la sustentan, así como ilustrar sus efectos sobre la escritura y producción cultural durante este período. La metodología empleada tomó en consideración una intensa revisión documental de datos y casos reconocidos de manera que pudiera ser consultada sin mayores problemas.

El tema de la censura se intenta explicar desde la perspectiva de la Teoría de los Motivos y Estrategias, de Ángel Berenguer (2008:16), que aunque diseñada para las artes escénicas, también puede presentarse bajo la forma de los motivos y estrategias de la censura a la cultura, lo cual implica no sólo interpretar y reconocer las estructuras de poder, el poder real y los mecanismos a los que creen tener derecho los que limitan la producción artística y cultural nacional, afectando incluso a su sociedad. Esta detestable actividad se considera una práctica del poder que se auto-otorga el derecho a “condenar al silencio” el deseo y las propuestas creativas de

creadores, expresadas en sus obras, quienes con pleno uso de su derecho a la libertad de creación, el cual es un derecho humano legítimo y constitucional, avalado también por convenciones internacionales desde la Declaración de los Derechos Humanos y centro de la vida cultural contemporánea. En este sentido, como señala Berenguer (Ibid.:17), un producto cuya expresión cultural para los círculos de poder puede significar una agresión, aún siendo imaginaria, con lo cual despierta el interés del poder de turno que se interesa por conocer estas formas y contenidos y reacciona utilizando el poder de que dispone, que considera legítimo, para juzgar como indeseable su obra, producto o autor, y lo condenar al silencio, agraviándolo y despreciándolo en las esferas económicas, sociales o judiciales de que dispone.

A la luz de su historia pasada y presente este tema se ve como ineludible, ya en una investigación anterior se exploró la censura en el teatro durante el período gomecista, publicada, lo que de alguna manera, constituye la primera parte de la historia oculta del teatro venezolano, aún por develar completamente (Chesney, 2008), que ahora se amplía presentando una fracción de lo ocurrido durante el régimen bolivariano.

Lo amplio del alcance de esta investigación exigió una vasta revisión bibliográfica y documental, en varias disciplinas, obligación y expresión de una cultura moderna que complementa este análisis. Desde este punto de vista, se podría señalar con Raymond Williams (1958), que la cultura es un proceso muy dinámico, cambiante, desigual y con

amplias fisuras por donde se acrisola un sin fin de voces tradicionales y emergentes, así como también instituciones e ideologías. La censura, igualmente, es un campo difícil de abordar porque se inserta en las complejas estructuras de la dominación, de las relaciones de poder y de la significación de las obras. Según Juan Villegas (1984), una obra literaria no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos, con influencias diversas, de ahí que la relación con el contexto ayuda y explica mucho de lo que se busca, por lo cual también se hace necesario conocer la sociedad que la produce la censura y los textos o productos censurados deberían expresar y revelar a esa sociedad en un momento dado.

En la historia de la cultura continental americana, el barroco se extendió un siglo más allá que el europeo, es decir hasta 1750, y durante este período no todo fue sofisticación, pasión y sociabilidad, por eso gran parte de los historiadores de la cultura caracterizan a la Colonia como una gran noche negra, por la amplia censura y vigilancia que ejercía la corona, reforzada luego por la Inquisición. Luego, cuando comienzan a llegar a América las ideas liberales y revolucionarias, España también cambiaría formulando políticas más modernas hacia sus colonias, aunque mantuvieron siempre una fuerte centralización y control ideológico - encubiertas las más de las veces con argumentos religiosos o morales, que curiosamente se repetirían siglos después en los regímenes autoritarios en el poder-.

1999-2010: UNA EXPERIENCIA DE LA CENSURA A LA CULTURA

El ensayo de 1999, a la cabeza de Hugo Chávez Frías, intentó corregir y ajustar los errores de gobiernos anteriores, especialmente los de Carlos Andrés Pérez, moviéndose en dirección contraria, pregonando una política sin corrupción, eliminar el clientelismo, utilizar los mejores talentos del país, de alcanzar una igualdad y redimensionar el Estado, no dando tanta prioridad a la política económica debido al uso discrecional que tenía de la renta petrolera y que llevaba consigo el sacrificio de la libertades. El objetivo de enriquecer a los pobres era un plan ambicioso que tendía a una igualación social. Todos estos objetivos eran evidentes ante la situación que padecía el país. Sin embargo, como explica Gil Yepes (2009, p. 29), el país entró en una profunda crisis general, se sobresimplificó y sobrestimó la libertad y la igualdad, no se integraron, y así el país fue retomando los aspectos negativos heredados del Pacto de Punto Fijo, siempre según el criterio personal del presidente, sin considerar la opinión de la población.

Como lo expresa duramente el historiador Manuel Caballero (2009:4-7), al recordar once años del régimen del Presidente Chávez, Venezuela “no se infectó de la peste militarista en 1999, sino 1992 (4 de Febrero)”, con un golpe militar fracasado en el cual “no hay indicios o acusaciones de civiles comprometidos... todo hace pensar entonces que el golpe estaba destinado a excluir de la política a los

civiles... el único ofrecimiento hecho por los sublevados tiene como referente la represión". En once años ese discurso no ha cambiado, ese sector ha ido creciendo "hasta hacerse el más poderoso de todos; y cuya desfachatez ha alcanzado un punto tal que su jefe se ha visto obligado a cambiarlos para que nada cambie". Culmina Caballero expresando que "con la bandera de la patria se arropan quienes no tiene nada que decir... acuñando la frase del doctor Jonson para quien el patriotismo es el último refugio de los canallas".

El combate de la boa constrictor

La llegada del siglo XXI trajo consigo grandes cambios en el mundo, especialmente en el campo tecnológico. Entre estos resalta en la esfera de esta investigación la denominada sociedad del conocimiento, un producto directo de la denominada revolución tecnológica, especialmente en el campo de la informática y de las comunicaciones. Obviamente, estos cambios también están estrechamente relacionados con el proceso de la globalización, en donde se insertan estrechamente la información y el conocimiento. En este sentido, se puede decir que la tecnología avanzada facilita los procesos de la globalización, genera fuertes transformaciones en el área de los negocios, un nuevo marco económico y grandes responsabilidades con la comunicación e información.

En general, los medios abren un espacio en donde se piensa, se entiende y piensa la sociedad hoy en día. De ahí que los gobiernos sean hostiles a los medios en el mundo actual. En el caso venezolano, el

gobierno bolivariano ha adoptado esta actitud enfrentándolos tanto desde el intento por apropiarse de algunos de ellos como de promover muchos a su favor, aunque los contactos por celulares, por internet, emails y por las redes sociales internacionales y nacionales ha sido una manifiesta respuesta a estos intentos, cuya consulta se ha utilizado en esta investigación; igualmente esta acción del régimen se ha extendido a instituciones sociales importantes - léase Asamblea Nacional y poder judicial-, así como de hostigar y reprimir fundamentalmente a la televisión.

En este mismo sentido no se puede negar que el proceso de la censura en este gobierno es estructural, bien organizado, que funciona como una maquinaria y que alcanza a todas las instancias de las instituciones del país y de la sociedad, paradójicamente también al propio Presidente, como se observó desde el año 2002, cuando comienzan las grandes protesta en contra del gobierno, momento en que se inicia también al despersonalización de la gente a través de su desprestigio individual al tratarlas en forma despectiva -con apodos como "escuálidos" o "pitiyankis", entre otros, iniciando así un proceso de deshumanización que llevó luego, consecuentemente, a ser acusados penalmente de graves cargos en contra del Estado.

El primer hecho noticioso relevante ocurrió en el año 2000 cuando se suspendió, sin razones claras ni explicadas un programa televisivo de gran audiencia del periodista Napoleón Bravo, el que fue visto como "un acto de cobardía de Venevisión" por Jorge Olavarria (2000b, p. H-6), y una amenaza y

atropello del gobierno a la libertad de expresión por los analistas de los medios. En 2005, también fue sacado del aire el programa Dossier, del periodista Walter Martínez, en el canal de estado Venezolana de Televisión (VTV), lo cual se hizo según relata Wladimir Serrano López (2006) en pagina la web del gobierno aporrea.org, porque el periodista había formulado declaraciones al periódico pro oficialista Última Noticias (del 21-09-05, p. 20), en donde criticó la presencia de quintas columnas en el gobierno, la corrupción y de analizar la tesis del "chavismo sin Chávez" que en esa época se manejaba en sectores del gobierno.

Luego ocurrió con el Programa Aló Presidente, del 29 de noviembre de 2009, que conduce el propio Primer mandatario, cuando éste regañó a un gobernador de Lara y al ministro de Obras Públicas y Vivienda por lo ocurrido con la construcción de una carretera. Este hecho noticioso no fue reseñado en las páginas web ni en los noticieros de ninguno de los medios del Estado. Lo mismo sucedió en Diciembre del mismo año con las personas involucradas en un fraude de tres bancos, todas afines al gobierno (Arné Chacón, hermano del ministro Jesse Chacón y Alejandro Uzcátegui, dirigente de "Empresarios por Venezuela" - Empreven-, grupo de empresarios socialistas, entre otros), en donde los medios estatales sólo reseñaron las intervenciones bancarias pero ninguno se refirió a estas personas.

Estos hechos, han hecho pensar a periodistas afines al gobierno, que no están de acuerdo con estos mecanismos, que dentro del periodismo del Estado

existen dos vertientes al respecto, con muchos matices (Lubrio, 2009): “Una escuela antigua, que asume que, si en nuestros medios se deja de hablar sobre algo, la gente automáticamente **dejará de hablar del asunto y seguirán viviendo sus vidas sin cuestionar nada** (negritas del original), cual robots o como si fueran ciudadanos de una dictadura norcoreana. Es el llamado “periodismo institucional”, y es el que domina en los departamentos de prensa y relaciones públicas de los ministerios, así como en casi todos los medios del Estado”, aunque “quienes nos formamos en medios alternativos, metidos de cabeza en Internet o trabajando con comunicadores sociales que piensan distinto, entendimos que la gente hoy **BUSCA la información, y no se conforma únicamente con lo que se les da...** De esta forma, **cada quien va sacando sus conclusiones sobre qué medios le dicen la verdad y cuales le ocultan la información** (negritas del texto original). Lubrio también reseña otros casos en donde esta situación se ha tratado de solventar. Una de estas experiencias fue la de los medios alternativos dentro del Estado, con posiciones revolucionarias, pero críticas. En 2006-2007, se reseñan sólo los casos de Ávila TV y YVKE Mundial, que no tuvieron éxito, “lamentablemente, diversas situaciones que ocurrieron en Ávila TV y que forzaron a dos cambios de directivas” le hicieron perder su perfil crítico. En el caso de YVKE Mundial, en su página web www.radiomundial.com.ve/, se intentó hacer una crítica constructiva y de análisis dentro del proceso bolivariano y cuando algún funcionario del Estado llamaba para quejarse por alguna noticia incómoda, la Directora Cristina

González, defendía a su personal y mantenía la nota periodística. Pero la emisora YVKE Mundial fue transformada en 2009: “la sustitución de González causó que se impusieran políticas absurdas que en nada ayudaron a este proceso, en la página web las noticias críticas eran sustituidas por comunicados de Empreven. Los noticieros de YVKE fueron reducidos, programas de radio combativos fueron eliminados y, paulatinamente, unos 15 periodistas y comunicadores renunciaron”. Tal vez, el hecho más significativo se ha dado cuando el diputado del partido de gobierno Darío Vivas propuso el día 26 de enero de 2010 ante la Asamblea Nacional, que se borrarán de las actas de dicho cuerpo legislativo todas palabras ofensivas que se han pronunciado en contra del Presidente de la República, idea que afortunadamente, al parecer, no tuvo mayor resonancia, pero que muestra uno de los extremos a que se puede llegar en torno a la censura.

La estrategia general aplicada a los medios -y, en general al país-, según Tulio Hernández (2007), quien ha sido el que le ha asignado al régimen el nombre de proceso “neoautoritario”, se sustentaría en la analogía que existe entre las dictaduras y estos nuevos los regímenes: “suelo utilizar las imágenes del zarpazo del tigre y la boa constrictor. Las dictaduras, generalmente resultantes de golpes de Estado, son como el zarpazo del tigre. Actúan rápidamente y por sorpresa, son sangrientas”

Desde esta perspectiva, ya desde el año 2001, cuando comienzan las protestas masivas en contra del gobierno y estas son vistas ampliamente en la televisión, éste se da cuenta de la importancia de los

medios de comunicación masivos e implementa una estrategia impaciente para tomar posesión de ellos y deteriorar la libertad de expresión y de la comunicación con el fin de producir un clima de intimidación y de hostilidad hacia ellos, que se ha extremado en 2010 por ser electoral, en lo cual resaltan (1) la utilización impetuosa de las cadenas presidenciales, (2) ampliación de su propio espacio comunicacional, (3) utilización de instrumentos legales y administrativos para limitar la labor de los medios privados, (4) persecución y represión a los medios y los periodistas, y (5) el desprestigio y descrédito de los periodistas.

En cuanto a las cadenas presidenciales, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010, p. 1-9) tomando en cuenta varios estudios expresa que desde el 2 de Febrero de 1999 hasta el 31 de marzo de 2009, el Presidente había encadenado a los medios por 1207 horas con 6 minutos y 54 segundos, con un total de 1877 cadenas, es decir, equivalía a más de 50 horas ininterumpidas de cadena; igualmente otro estudio de la Universidad de Los Andes sobre el aparato comunicacional del gobierno citado por este ente gremial refiere que “la voz del Presidente permanece en el aire todos los días por unos 90 minutos”, a través de cadenas o declaraciones en actos público, sin incluir las horas de su programa Aló Presidente (que no es cadena) que mantiene un promedio de más de 4 horas semanales en promedio durante estos 10 años, en donde como ha señalado el Instituto de Prensa Internacional (2009, p. 1-4) el Presidente utiliza “una retórica cada vez más agresiva e incendiaria”. La

audiencia de estas cadenas y alocuciones según estadísticas especializadas, no sobrepasa del 2,5% de la población. En su jerga popular se ha encargado de glorificar a héroes internacionales y nacionales de dudosa reputación, entre otros, a Idi Amin, Maisanta o El Chacal, como señala Caballero (2010, p. 4-8), “usa en sus interminables alocuciones públicas el lenguaje de los porteros de burdel. En una palabra, ha glorificado lo que en buen español se llama “la canalla”.

En relación con la ampliación del espectro comunicacional del régimen, Fabiola Soto (2008) informa que el gobierno al llegar al poder en 1999 apenas contaba con la señal de Venezolana de Televisión, una señal de radio AM sólo para el centro del país y una señal con frecuencia modulada, además de la Agencia de noticias Venpres. En 2008 se contabilizan más de 400 espacios de comunicación, de los cuales 163 son radios, 143 radios pagadas a comunidades, 18 plantas de televisión comunitarias con señal abierta, 72 periódicos comunitarios financiados por el gobierno y los canales de televisión que administra directamente como Venezolana de Televisión, Vive Televisión, Telesur, CMT, Canal de la Asamblea Nacional, la Agencia Bolivariana de Noticias, el diario Vea y numerosos sitios en internet.

Con respecto a los instrumentos legales y Administrativos, en 2004 se aprueba la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Ley Resorte) que otorga amplias facultades administrativas para el control y para efectuar sanciones a la Comisión Nacional de

Telecomunicaciones (CONATEL). Ambas intentan promover y garantizar el funcionamiento de la radio y televisión, en un contexto cultural y nacional, pero que se han visto cuestionadas incluso por sectores ajenos al gobierno, considerada instrumento de censura. Así, tan sólo para citar algunos de sus artículos se puede mencionar que la programación deberá adecuarse a los contenidos de sexo, salud, lenguaje y violencia, permitidos en los horarios de "todo usuario" y "supervisado" (art. 6 y 7), de sólo 12 Horas, hasta las 7 p.m. (art. 7), otorga 70 minutos semanales de espacios gratuitos para el Estado (art. 10) a ser transmitidos por los servicios de televisión por suscripción, se ponen trabas a los jóvenes que aspiren incursionar en el mundo de la producción independiente, al exigirles experiencia además de demostrar capacidad para realizar producciones, como condición para inscribirse en CONATEL (Numeral 2, art. 13), se contempla un porcentaje superior para la producción extranjera que para la producción nacional (art. 14), que ocupa un total de 10,2 horas al día, frente a 13,8 horas diarias de la extranjera, la producción nacional independiente es de tan sólo 5,8 horas al día, sobre la democratización de los medios (art. 14) (Aporrea, 2004). Aun con lo punitivo que era la original ley Resorte, en Septiembre de 2009, la Asamblea Nacional procedió a reformarla para limitar aún más los mecanismos de reducción de espacios, que ahora obliga a los productores y usuarios a recibir más información del gobierno; de las 5 horas y media asignadas anteriormente para la producción nacional independiente, ahora se estipuló que sólo serían 3

horas y media y, además, prohíbe los mensajes difundidos por personas naturales que tengan alguna relación de subordinación con la emisora con la cual contratan, lo cual apunta directamente al sector de las radios, así en Enero de 2010 ya CONATEL llevaba cerradas 34 emisoras de radios muy populares (Reyes, 2010, p. 1-4), y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010) anunciaba que este organismo obligaba a 226 canales de televisión por cable (de un total de 391, de las cuales 286 tiene carácter internacional) a transmitir las cadenas oficiales.

En el fondo de esta estrategia estaba la mirada puesta en la estación de televisión RCTV, opositora al gobierno, cuya señal libre fue retirada por el gobierno y despojada de sus equipos en Mayo de 2007 por la ley Resorte y que continuó con sus programas con el canal RCTV internacional, que alcanzó una alta audiencia, produciendo el efecto de que ahora el 40% de la clase social E se incorporó al sistema de cable, pero que debió cerrar también esta señal. El argumento utilizado en el primer cierre fue que el gobierno requería una señal de amplio alcance nacional para crear una señal de servicio público y al vencerse la concesión de este canal no se renovó. Con esta señal nace el canal TVES, tomando la red de transmisión de RCTV, pero que al cabo de tres años demostró su fracaso comunicacional, con una audiencia que no nunca superó el 2%, y con fuertes escándalos de corrupción en entre sus personal (Aporrea, 2009). RCTV ha recurrido a la Organización de Estados Americanos invocando la Convención Americana sobre Derechos Humanos,

que en su artículo 13 consagra el derecho a la libertad de pensamiento y de expresión, referentes a tener en cuenta de continuar esta persecución a otros medios, toda vez que el canal independiente Globovisión tiene acumulados más de 50 procedimientos judiciales y administrativos abiertos y varias multas millonarias canceladas.

Por esta razón, en el siglo XXI, el tema de la censura lleva directamente al de la libertad de expresión e información y al de los derechos humanos. Andrés Cañizales (2010, p. 18), señala entre estos, la Ley Resorte por su acentuado carácter punitivo y de censura, administrada por el gobierno a su capricho y que en la realidad no ha producido cambios en la calidad de los medios. También señala al Código Penal, instrumento legal muy retrógrado al punto de “que en Venezuela sigan vigente las penas de prisión por lo que podríamos llamar”delitos de opinión”. Gran parte de estas acciones se encuentran comprendidas en el denominado Proyecto de Hegemonía comunicacional, anunciado por el ex ministro de Información Andrés Izarra (2008): “Para el nuevo panorama estratégico que se plantea, la lucha que cae en el campo ideológico tiene que ver con una batalla de ideas por el corazón y la mente de la gente. Hay que elaborar un nuevo plan, y el que nosotros proponemos es que sea hacia la hegemonía comunicacional e informativa del Estado. Construir hegemonía en el sentido gramsciano.

Durante el mes de Abril de 2010, sin embargo, la juventud del partido de gobierno anunció que esta teoría había fracasado al informar en un comunicado oficial que “es evidente el fracaso de de los intentos

de imponer la hegemonía comunicacional revolucionaria” y el “retraso del desarrollo de la profundización ideológica de nuestra Revolución en los cuadros jóvenes”, motivos por los cuales se plantearon relanzar un nuevo esquema de comunicación conformando la denominada “Guerrilla mediática” y de la “Vanguardia de Educación Media”, como aparece señalado en el texto *Documento político conformación del frente de juventudes bicentenarias 200*, a través de los cuales intentarán “interpretar los códigos de la juventud en estos momentos de ataques mediáticos”. Igualmente, Héctor Rodríguez expresa en la web oficialista, que “el nombre de guerrilla no es un llamado a la lucha armada, pero sí es un llamado a una batalla en contra del monopolio de los medios de comunicación”. Vale la pena señalar que estos grupos violan las leyes sobre menores y su conversión en instrumento ideológico en desmedro de la calidad educativa y la pluralidad. El primer plan piloto de esta guerrilla en Caracas estaría conformado por 100 jóvenes de educación básica y media con edades entre 13 y 17 años que recibirán instrucción de medios radiofónicos, audiovisuales y páginas web, además de recibir formación en el uso de teléfonos celulares, computadores y elaboración de franelas, entre otros temas similares, con el fin de dar respuestas a las campañas malintencionadas de los medios privados. Los grupos se identificarán con un conjunto de símbolos como su vestimenta con chaqueta verde militar, pañuelo rojo al cuello y gorra verde con la de su partido (Reyes, 2010b, p. 1-4; *Documento político del*

Frente de Juventudes Bicentenarias 200; y Rodríguez, 2010).

El Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2009) sobre Venezuela - cuya Presidenta es venezolana designada por el actual gobierno- incluye casos que están en la Corte o que fueron resueltos por ésta, en los cuales se considera que hubo violación de derechos humanos. Venezuela es uno de los países con más casos en la Corte, diez, todos resueltos contra el Estado, además de la data recogida de medios privados y gubernamentales, incluyendo las observaciones del gobierno, aborda prácticamente todos los dominios aquí analizados, desde una óptica internacional, precisándolos y reafirmandolos. Las decisiones de la Corte según el abogado especialista Héctor Faúndez (Giusti, 2010, p. 1-2), son respetadas por los gobiernos y las cumplen, como se ilustra cuando en Chile se sentenció al Estado por la prohibición de exhibir la película *La última tentación de Cristo*, en donde no sólo se le obligó a retirar la censura sino incluso a modificar su Constitución para que no se repitiera tal situación. El Proyecto de Informe *Democracia y Derechos Humanos en Venezuela* fue aprobado por la Comisión el 7 de noviembre de 2009, en el marco de su 137° período ordinario de sesiones, transmitido al Estado el 9 de noviembre de 2009 para que presentara sus observaciones dentro del plazo de un mes. Mediante una comunicación de fecha 2 de noviembre de 2009, el Estado solicitó a la CIDH una prórroga para presentar sus observaciones, por lo que se concedieron diez días adicionales. El 19 de diciembre de 2009 el Estado presentó sus

observaciones, las cuales fueron incorporadas al Informe. El 30 de diciembre de 2009 la Comisión consideró la aprobación definitiva y publicación de este Informe. En este sentido, sobre la censura y los medios en Venezuela, su resumen ejecutivo (pp. xiii-xiv) es muy explícito cuando señala, entre otras cosas, que:

18. La CIDH observa que en los últimos meses se incrementaron los procesos administrativos sancionatorios contra los medios de comunicación críticos del gobierno. De manera particular, preocupa a la Comisión que en varios de estos casos, las investigaciones y procedimientos administrativos se iniciaron luego de que las más altas autoridades del Estado llamaran a las entidades públicas a actuar contra *Globovisión* y otros medios independientes y críticos del gobierno.

19. La Comisión también ha verificado la existencia de casos de censura previa como prototipo de violación extrema y radical de la libertad de expresión en Venezuela. Como ejemplo de lo anterior, en el presente informe se analiza la prohibición establecida contra publicidad contraria a un proyecto de interés gubernamental, publicidad que había sido emitida por Cedice y Asoesfuerzo.

20. Este informe también analiza los efectos sobre el derecho a la libertad de expresión del proceso iniciado en julio de 2009 para establecer la posible revocatoria de las concesiones otorgadas a 240 emisoras de radio, así como de la decisión de ordenar la suspensión de la transmisión de 32 radioemisoras... Asimismo, la Comisión mira con preocupación que las afirmaciones del Ministro del Poder Popular para las Obras Públicas y Vivienda sugieren que la línea

editorial de estos medios sería una de las motivaciones para la adopción de las revocatorias o las medidas de cierre, independientemente de las razones técnicas que se esgrimen en los correspondientes actos administrativos.

En relación con las protestas y su represión, ya desde 2004 se escudaban reclamos sobre este tema desde el mismo lado del gobierno, como el ejemplo que cita Tulio Hernández (2004) cuando llama la atención sobre los comentarios de la periodista militante del gobierno Mari Pili Hernández, publicados el 5 de marzo de 2004 en el diario El Nacional, que bajo el título “Carne de cañón”, luego de criticar a la oposición -a Antonio Ledezma y a Julio Borges-, por promover la violencia callejera, entra a reconocer, “primero, que efectivamente las fuerzas del orden público han incurrido en excesos y abusos que atenta abiertamente contra el espíritu de la Constitución Bolivariana en sus apartados dedicados a los derechos humanos y, luego, que no es justo sostener que todas las personas que salen a protestar en contra del Gobierno son golpistas como no lo es tampoco aseverar que todos los guardias nacionales sean fascistas... se ha atrevido a señalar las deformaciones autoritarias del proceso con la misma fuerza con la que condena las desviaciones de la oposición”. He aquí el fondo de la cuestión, que en años siguientes se dirigirá también a los medios y a los periodistas, el abogado de la ONG Foro Penal, Alfredo Romero (2010) expresa que estas son un “esquema de represión que criminaliza la protesta” y que violan los derechos humanos de los periodistas y

cuya recopilación ha dado como resultado un expediente que se consigna actualizado cada seis meses en el Tribunal Penal Internacional de La Haya, como una reiterada práctica gubernamental para impedir el derecho al disenso y en cuyas imputaciones a los manifestantes siguen un esquema patrón que contempla "instigación a delinquir, instigación al odio, obstaculización de las vías públicas y perturbación del orden público, lo que daría como resultado penas de hasta 5 años.

Esto se puede ilustrar con lo ocurrido a 12 periodistas de la Cadena Capriles que resultaron heridos, ocho de ellos de consideración, cuando se encontraban en la esquina Veroes entregando volantes alusivos a su rechazo a la Ley de Educación cuando fueron agredidos el 13 de Agosto de 2009 por un grupo de personas que se identificaron como simpatizantes de la revolución, quienes se acercaron y los agredieron con golpes, aduciendo que estaban en "territorio del pueblo" y que eran "defensores de la oligarquía". Tras la agresión algunos voceros del Gobierno nacional y del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) han tratado de justificar la agresión alegando que estos actuaron como "agentes políticos y no como periodistas", provocando a las personas que estaban cerca y que se encontraban cerca. Han alegado incluso que los agresores pudieran haber actuado en legítima defensa. El presidente de la República indicó que los atacantes actuaron para defenderse de unos periodistas que no actuaban como tales sino como militantes políticos que buscaban provocar, para luego emplear

cualquier respuesta defensiva en contra del Gobierno (Piñero, 2009). Cabe destacar que en los suceso de Agosto 2009, en contra de la nueva Ley de educación, el coronel de la Guardia Nacional Antonio Benavides Torres, Comandante del Comando Regional 5, pronunció un arenga a su tropa en la calle, transmitida por los medios, para actuar en contra de los jóvenes manifestantes diciéndoles: “sectores de la oposición tratan de crear un clima de desestabilización en el país... no eran contra la Ley de Educación sino contra Chávez”, señalando que la Fuerza Armada Bolivariana “debe mantenerse leal con nuestro comandante en Jefe Hugo Chávez” (Olivares,. 2010, p. 4-5).

Sobre estos aspectos, la CIDH (2009, pp. x, xi, xvii) también ha dado su pronunciamiento:

7. La CIDH también identifica en el presente informe una preocupante tendencia a castigar, intimidar y agredir a personas a manera de represalia por haber hecho público su disenso con las políticas oficiales. Esta tendencia afecta tanto a las autoridades de la oposición como a ciudadanos que han ejercido su derecho a expresar su disconformidad con las políticas adelantadas por el gobierno. Las represalias se realizan tanto a través de actos estatales como de actos de acoso y violencia provenientes de personas civiles que actúan al margen de la ley como grupos de choque. La Comisión nota con preocupación que se ha llegado al extremo de iniciar procedimientos penales contra disidentes, acusándolos de delitos comunes con miras a privarlos de su libertad en virtud de su posición política.

La censura bolivariana en la cultura

No debe extrañar que en el campo de la cultura estas mismas estrategias se hayan utilizado en contra de grupos y de los propios artistas. El sector cultural refleja palmariamente esta situación. Así, en un breve paso por algunos de estas áreas, se puede señalar el caso del Ballet Contemporáneo de Caracas, que durante diez años trabajó en coordinación con el Ministerio de la Cultura, en el 2009 y sin mayores explicaciones, se le reduzca su presupuesto y lo desalojen de su sede en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, según su directora María Eugenia Barrios, este ballet “no está dentro de los lineamientos de las políticas culturales y además no presenta un real impacto social y comunitario”, según ella esto se debería a un error de la mesa técnica que designó el Ministerio, “esto fue algo que dictó la mesa técnica sin ni siquiera avisarnos ni llamarnos” (Falcón, 2009), se refiere a una mesa integrada por colegas de su mismo campo a quienes el gobierno les dio la tarea de evaluar sus presentaciones, actitud que se repetirá en otros campos y que se analizará con mayor detalle más adelante.

Igualmente, la ONG Gente de la Cultura-Medios, ha llamado la atención sobre la censura en los artes visuales. En primer término, aparece la censura a eventos internacionales. El 31 de Enero, 2003, el jurado designado para seleccionar la representación de Venezuela en la 50 Bienal de Venecia, determinó que las obras *City Rooms* de Pedro Morales y *La Colmena* de Javier Tellez, no cumplían con las exigencia de calidad, pertinencia y factibilidad de sus proyectos, Tellez a los pocos días

declinó la invitación argumentando razones éticas “como venezolano y como artista responsable ante nuestra realidad” y, luego, vino el veto del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) a Pedro Morales porque el contenido de su obra era una agresión a la imagen del país. De esta forma la Bienal se quedó sin representación oficial del país. Otros ejemplos de artista censurado que señala en su informe Oscar Lucien (2006, p. A-9) son los de Nelson Garrido y la censura en el Museo Alejandro Otero a la obra *Mi delirio sobre el chimbo raso*.

Luego, en relación a la obra urbana y, en general al patrimonio cultural del país, se señala el abandono del patrimonio de la ciudad de Coro, como lo expresa Luis Dovale Prado (2009, p. 25) en relación con el Archivo General del Estado Falcón y otros monumentos que por décadas permanecen dispersos y en vías de deterioro, considerados “patrimonio histórico de los bienes inmuebles antiguos, las obras de arte y otras reliquias de reconocido valor artístico y cultural... [evidenciando] “la situación de abandono en que se encuentran los archivos del Concejo Municipal, Registro Principal, Prefecturas, Gobernación del Estado, Arquidiócesis” así como el mismo casco colonial de la ciudad. Este hecho ha sido denominado “memoricidio” contra la historia de esta región, concluyendo que “todo esto es un contrasentido inaceptable a la luz de nuestro proceso revolucionario que refrenda en su Constitución Bolivariana la obligación de proteger el patrimonio”, al punto de recibir una amenaza de UNESCO para eliminarle el título de Patrimonio de la Humanidad y, recordando además, la investigación hecha luego

de la invasión a Irak, sobre el saqueo de sus sitios históricos y museos por Fernando Báez (2004, p. 22), en donde advierte sobre “el fantasma de la desaparición del vínculo memorial... Un libro se destruye con ánimo de aniquilar la memoria que encierra, es decir, el patrimonio de ideas de una cultura entera”.

Además, se pueden mencionar el descuido de las obras de Otero *Abra Solar*, *la Fisicromía mural* de Cruz-Diez en la Plaza Venezuela, la obra de Zapata y *la Esfera roja* de Soto en la autopista del este, ex profeso, como en el caso del monumento a Cristóbal Colón del maestro Rafael de la Cova (1900), vandalizada a la vista de todos por un grupo oficialista que lo acusó de ser “genocida”, queriendo sustituirla por una de Ezequiel Zamora; en octubre de 2005 comenzó la demolición del *Muro de inducción cromática* de Carlos Cruz Diez, regalo hecho por el artista en 1991 al pueblo de La Guaira, que quería ocultar con una obra moderna el muro gris del área perimetral del puerto de 2100 m, el artista expresó que “era una obra para solucionar un problema urbano”, por esta razón la obra había quedado registrada como bien cultural nacional, que ahora la cubre un nuevo muro de rejas que el presidente de la empresa del Puerto del Litoral Central, Pedro Arroyo, mandó a colocar como parte de un plan maestro de desarrollo del puerto que nunca se ha concretado (Noriega, 2010, p. 4-2), así como también la desaparición de los archivos de las obras de arte en las instituciones oficiales, incluyendo a la colección de la industria petrolera (PDVSA), la degradación de espacios culturales para transformarlos en lugares de

proselitismo político, como es el caso del Teatro Municipal y el Teatro Teresa Carreño.

En relación con la actividad de los museos, se ha llamado la atención sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC), creado en 1974, por sus problemas debido a “la prohibición de realizar exposiciones individuales, la reducción de su presupuesto, la poca afluencia e público, la salida de investigadores; y la incertidumbre que ha existido en la dirección general del museo... los catálogos se acabaron. No se ha realizado ninguna exposición internacional”, desde el año 2001, cuando su Directora Sofía Ímber sale de su cargo (Falcón, 2010b, p. 3-10). Además, se ha revelado la desaparición de obras valiosas en 2002 y, en general, el informe de una empresa especializada que señalaba “no existe una política para la toma física del inventario de obras de arte”, aspecto que la Contraloría General de la República confirmó en 2004 al declarar que “no existe un record de registro de movimientos de cualquier obra de arte” (Méndez, 2010, p.20).

También se podrían citar los casos del Museo de Bellas Artes, creado en 1917, que ha perdido su autonomía para seleccionar sus propias exposiciones, convirtiéndose en sede de exhibiciones de otras instancias impuestas, como las efectuadas por la Biblioteca Nacional, el Banco Central, el Centro Nacional de la Diversidad (sobre juguetes y fiestas patronales), el Centro Nacional de Fotografía, el centro Nacional de Historia y hasta la Cancillería o Turismo (Esteva-Grillet, 2009, p. 20). Otro tanto ocurre con el Museo Narváez de Porlamar, que al no disponer de aire acondicionado en sus instalaciones,

los empleados sacan sus escritorios al jardín. Este es uno de los ocho nuevos museos que el Ministro de Cultura había ofrecido crear desde 2006 fuera de la capital, todos los cuales fueron traspasados a la Fundación Nacional de Museos como una forma de ser más eficientes en su administración, todo a causa de falta de financiamiento (Falcón, 2010, p. 3-9).

En mayo de 2010, el Ministro de la Cultura Francisco Sesto, que reasumía su cargo reconocía que los museos estaban en crisis. En reunión con los trabajadores de la Fundación de Museos Nacionales expresó que desde su creación en el año 2005, el manejo de dicha fundación había sido pésima, “el manejo de la fundación fue pésimo, porque creó un equipo por encima de los muros”, aunque enfatizó que se mantendría la política de que los museos no poseen colecciones, que desde hace 5 años éstas pertenecen a la Fundación y sólo son salas expositivas, así por ejemplo, en el caso de Museo de Arte Contemporáneo (MACC) éste “no tiene colección, la colección es de la Fundación y del Estado. Los museos son una institución expositiva con autonomía para hacer las planificaciones. El MACC dejó de existir como institución”. Pero, igualmente, hizo compartir parte de la crisis a los propios empleados de la Fundación, “a pesar de ser gratis, el pueblo lo ve como algo ajeno... El museo no es ajeno al pueblo, es que los trabajadores son ajenos a los museos. Cuando se inaugura una exposición ustedes no van” (Falcón, 2010a, p. 2-10).

También la historia tuvo sus problemas con el gobierno. El 5 de Junio de 2010 la Academia Nacional de la Historia entregó al Archivo General de la

Nación, los documentos del Generalísimo Francisco de Miranda, resguardados por 84 años, y los del Libertador Simón Bolívar, que mantuvo por 10 años. Hicieron entrega formal de estos documentos tres individuos de número de la Academia, Elías Pino Iturrieta, Inés Quintero y Marianela Ponce, expresando que cumplían con la obligación que tenían bajo coacción legal, agregando que la versión dada de que era un “secuestro y ocultamiento” de estos documentos no tenía base alguna. El Decreto 7375 emitido por el Presidente en el cual expresaba que este acto era para “para lograr la mayor eficacia política y calidad revolucionaria en la construcción del Socialismo, la refundación de la nación venezolana... y con el objetivo de rescatar la memoria histórica de las luchas de liberación del pueblo venezolano, las cuales han sido ocultadas por factores políticos contrarios al proceso revolucionario”, con lo cual se concretaba esta arbitrariedad en contra de dicha Academia (Hernández, 2010, p. 4-8).

En cuanto al cine, la situación no es muy diferente. El informe entregado por Tulio Hernández (2008) sobre la Villa del cine, da luces al respecto. Según este crítico, en los diez años de este gobierno bolivariano se han realizado muy pocas películas incluso de contenido político y las hechas como *El caracazo* de Román Chalbaud, “son absolutamente incondicionales a las convicciones ideológicas del régimen”, recordando que desde los años sesenta se producían películas críticas a los gobiernos con aporte oficial, como *La ciudad que nos ve*, documental de Enrique Guédez, de los sesenta, *Cangrejo I y II* de

Chalbaud, de los años ochenta, en donde se muestra la corrupción abierta del poder judicial, *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn –que superó en taquilla a todas las películas de EEUU exhibidas ese año, incluyendo a *Superman-*, o *Disparen a matar* de Carlos Azpúrua, en los noventa, denunciando la violación de los derechos humanos. Contrario a esto, *Secuestro Express* (2005) de Jonatahn Jakubowicz, recibió amenazas de parte del gobierno y se le impidió que representara al país en la preselección del Oscar, por lo que el director se fue del país y no regresó. En 2006 el gobierno creó la Villa del cine en la cual se ha filmado *La clase*, basada en una novela del entonces ministro de Cultura, en donde los pobres son buenos y los ricos malos. De las cuatro producciones realizadas, incluyendo *Miranda*, de Luis Lamata, de muy alto costo, ninguna ha permanecido en cartelera más de un mes en salas comerciales, y por orden directa del Presidente se otorgaron 18 millones de dólares a Danny Glover para una sola película extranjera, equivalente al presupuesto de tres años para financiar 15 películas nacionales. Esta villa es reseñada como un “centro encerrado en sí mismo, sectario y sesgado”.

Sobre Estos aspectos, el Informe de la CIDH (p. 145) señala muy claramente lo siguiente: “4476. La CIDH ha señalado en reiteradas oportunidades que la censura previa es el prototipo de violación extrema y radical de la libertad de expresión, precisamente, porque “por medio del poder público, se establecen medios para impedir en forma previa la libre circulación de información, ideas, opiniones o noticias, por cualquier tipo de procedimiento que

condicione la expresión o la difusión de información al control del Estado”.

Los problemas del gobierno con la gente del teatro comienzan a sentirse en forma notoria y pública partir de año 2003, y su registro consta en los agudos informes que va entregando Luis Alberto Rosas (2005), tanto en su libro, que recoge información desde 2001 a 2004, como en sus comunicaciones digitales, coreos electrónicos (emails), de su red de la Asociación Venezolana de Licenciados en Teatro y Artes Escénica (ALIARTS), que llega a todos los interesados en el tema bajo el título de “En Primera Fila”, y en comunicaciones que llegan directamente de su red ALIARTS, además de la información de prensa que con el tiempo se va haciendo muy importante y la de los organismos internacionales que acogen reclamos. En el año 2003, Rosas (2005, pp. 41-45) hace un urgente llamado a las autoridades para que el país participe en el IV Festival Internacional de Buenos Aires, en el cual “la representación venezolana brilla por su ausencia”. Su argumento es que parece paradójico que un país como Argentina, que atravesaba por una de sus peores crisis económicas pudiera organizar tal evento y no pudiera asistir el país que vivía un boom petrolero. Su explicación descarta que no haya grupos de calidad para representar al país, y tiende más bien a decir que “eso es culpa de este gobierno que hasta la cultura ha secuestrado”. Igualmente sucede cuando reseña en relación a los reconocimientos hacia las artes escénicas que observa que lentamente van desapareciendo, recordando que “hasta entrada la década de los 90 existían por lo

menos diez premios al año o bianuales” para reconocer a la gente del teatro, pero que en 2003 sólo existían cuatro premios. Ambas situaciones han tenido como respuesta del gobierno “no se hizo más por falta de presupuesto”, “la institución que lo entregaba desapareció” o peor aún, “la persona que motorizó ese premio murió”, con lo cual se desestimulaba la creación.

El aspecto de las políticas culturales a implementar ya para 2008 se encontraba fuertemente politizado, como lo muestra el informe que dirige a la red cultural Beliza Castillo, Directora de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza, centro muy poblado aledaño a la ciudad de Caracas, quien expresó:

Quisiera contarles brevemente mi experiencia en la Dirección de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza. No niego la responsabilidad que implicó para mi persona, aceptar tal cargo. Sabiendo de antemano el manejo extraño, inconvenientes, maltrato a los artistas y la situación política que se avecinaba. Todos sabemos que en buenos momentos a todos nos quieren y quien quiere algo, todo te ofrece y casi te lo da. Pero en “época” de salida, nada importa... todo esta de más. He cometido muchos errores:

- Respetar mis principios y los de los demás.
- Tratar de incluir a aquellos apartados y apoyarlos como parte de nuestra sociedad.
- Tratar de repartir equitativamente, los recursos a las comunidades, artistas y centros culturales.
- Buscar incluir dentro de la planificación la opinión de los consejos comunales, artistas y cultores.

- Dejar el despotismo, el amiguismo, el chantaje, la corrupción tanto en la administración como entre algunas agrupaciones culturales.
- Tratar de ser medianamente justa dentro del respeto.
- Tener un compromiso verdadero y sincero con el trabajo comunitario, con el socialismo, la igualdad, la honestidad y el humanismo.
- Darle oportunidades de superación a personas que, al parecer fueron buenos actores. Mis aplausos para el equipo de Cultura. Primeros actores y actrices de este Municipio. Pero como cada quien tiene lo que merece, yo me voy. Gracias a cada uno de mis errores... A todos mis queridos compañeros, geniales actores y actrices (personal de la Dirección de Cultura) que tanto esperaban un papel al menos de segundón...los felicito, sé y estoy segura, que nunca cometerán los mismos errores que yo he cometido. Se que jamás serán juzgados, jamás tendrán problemas políticos, ya que son iguales al resto de los miembros de esta Alcaldía, al parecer personas que si saben de este mundo. A todos mil disculpas...

Igualmente, no será fácil entender los criterios utilizados por el Ministerio del Cultura en la asignación de sus financiamientos. Tal vez, lo más explícito sea remitirse a los documentos de los propios afectados, cuya mejor aproximación a los criterios y procedimientos utilizados la ilustra el caso el grupo Teatro del Duende, con 54 años de existencia, en donde la figura central es el dramaturgo afecto al gobierno Gilberto Pinto, a quien el propio Presidente le entregó su Premio Nacional

de Teatro en 1999, y a su esposa Francis Rueda, también premiada por el gobierno, pero a quines se les negó financiamiento por ser considerado su grupo, “caso excepcional” (ALIARTS, 2009):

...Argumento que no entendimos hasta enterarnos (con un asombro aún mayor) de los criterios que rigen para el otorgamiento de los llamados “Convenios de Cooperación Cultural”. Criterios excluyentes, censores y anticonstitucionales, que no nos explicamos como pueden ser asentados con carácter de legalidad por el Ministerio de Cultura de un país que se considera socialista, y que sólo pretenden obtener la aceptación sumisa, gracias a un arbitraje impuesto por un reducido grupo de subalternos desconocedores de lo que es el teatro y su relación con la cultura. Y, sobre todo con visible irrespeto a sus hacedores, a quienes la nación les debe un agradecimiento por los muchos años dedicados al servicio del mundo espiritual e intelectual de los venezolanos.

Pasamos a destacar el contenido del Criterio 2, que se refiere a los “Casos Excepcionales”: a. **No se financiarán a colectivos e individualidades cuyas conductas públicas perniciosas, afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de un lenguaje ofensivo, descalificando, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines. (Esta acción quedará a juicio facultativo de la Mesa Técnica Estatal).** Todo el subrayado de este insólito criterio es nuestro. Trataremos de analizar cada uno de los contenidos de esta decisión y preguntarles a los miembros no identificados de esa Mesa Técnica en cuáles de esos “casos

excepcionales” involucraron a nuestra agrupación.

Conducta Perniciosa: ¿Distribución o tráfico de drogas? ¿Trata de blancas? ¿Pornografía Infantil? ¿Promiscuidad Sexual? ¿Alcoholismo? ¿Violación? ¿Exaltación a la Delincuencia? ¿Sicariato? ¿Corrupción? ¿En cuál? , preguntamos.

Afectación de la Estabilidad Colectiva de la Población: ¿Incitación a la rebelión? ¿Respaldo al terrorismo o al magnicidio? ¿Promoción del Guarimbo? ¿Al cierre de avenidas? ¿Al saqueo? ¿Al linchamiento? ¿Al irrespeto a la dignidad presidencial? ¿En dónde estarían las pruebas de tales afectaciones?

Lenguaje Ofensivo y Descalificador: Si se hubieran tomado la molestia tomado la molestia de leer alguna de las veinte obras escritas por nuestro director, no hubiesen encontrado ni rastro del estilo Nolia o Silva. Lo mismo decimos de nuestras declaraciones a la prensa en donde, de manera respetuosa, demandamos del gobierno su acatamiento a la Constitución y a la Declaración de los Derechos Humanos en el sentido de que amplíe su apoyo a la cultura, de la cual todo ciudadano tiene derecho a disfrutar.

Mintiendo y manipulando Campañas Mediáticas: ¿En dónde? ¿En nuestros espacios políticos de la televisión? ¿En nuestras columnas fijas de la prensa nacional? ¿Que consideración más pueril!!!! Sin esas tribunas no se pueden hacer campañas desestabilizadoras. El teatro no cuenta sino con el escenario para manifestarse. Y en ese sentido el Teatro del Duende jamás lo ha utilizado como panfleto político, porque considera que eso sería rebajarlo estética y socialmente. El teatro es una instancia superior de la cultura. Destinada a transformar a los transformadores

del ente social. Calificar, si este es el caso, a nuestra institución de mentirosa es de una total impostura. ¿Entonces? ¿Qué es lo que se persigue con juicios amañados como éste? ¿Qué uno se nulifique, que se haga indistinguible del rebaño? ¿Qué uno pierda su individualidad? Sería necesario que recordaran a la camarada Rosa Luxemburgo: **Sin una lucha libre de opiniones, la vida se muere en toda institución pública.**

Pinto recuerda que al recibir el Premio Nacional le dijo al Presidente, “si no apoya la cultura, volveremos a la jungla”, agregando luego en entrevista a Mireya Tabuas (2009), que “el problema con el chavismo es que te ponen una etiqueta y te cosifican. Ya lo decía el maestro Simón Rodríguez, a quien no se atreverán a calificar de mentiroso y manipulador: ‘Nunca se hará República con gente ignorante’. Al consultársele sobre las manifestaciones culturales o teatrales que apoya el gobierno, respondió “El de diversión. Los funcionarios chavistas consideran que divertirse significa no pensar, por eso producen una serie de espectáculos muy divertidos para que la gente no piense”, por esta razón, la Dirección de Teatro pasó a ser de Teatro y Circo, lo cual confirmó Pinto, “Sí, ¡cómo han apoyado al circo! Dejó de hacer festivales de teatro para organizar unos de circo y de salsa. Para los chavistas, lo que no hace pensar es lo más conveniente, pero eso es una degeneración de lo que necesita la sociedad. Es una de las cosas que los que hacemos teatro de arte no aceptamos. El Gobierno cree que el arte es elitesco... Cada vez que veo un espectáculo planteado por ellos, veo un folklorismo tratado con

poco brillo. Hay un folklore popular que debe ser apoyado, no lo estoy negando. Pero el folklore no puede ser el todo cultural de un país, porque la cultura es una superestructura del conocimiento... Esa medida (en contra de su grupo) tiene carácter de censura, de exclusión y es anticonstitucional. Calificar de pernicioso a un artista es indignante, más aun cuando viene de un grupúsculo de monomaniacos del sistema que no toleran la más pequeña crítica de su gestión, pues mi único desliz pernicioso ha sido reclamar -cosa que seguiré haciendo- mayor apoyo a la cultura, tal como obliga la Constitución".

Lo mismo podría decirse también de los grupos de teatro afectos al oficialismo que reciben algún subsidio del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), ente adscrito al Ministerio de la Cultura, quienes tiene "terminantemente prohibido reproducir en el programa de mano los logos de los periódicos Tal cual y El Nacional, así como de la planta televisiva Globovisión", que han auspiciado de alguna manera sus obras, ante lo cual estos grupos "han tenido que imprimir un doble tiraje del programa de mano: unos con patrocinante oficiales y otros con patrocinante privados", los primeros los presentan al gobierno para evitar perder su subsidio del Estado y los segundos a los espectadores, con lo cual no pierden la ayuda de esos medios de comunicación (Política, 2010, p. 9).

La misma situación ha ocurrido con varias puestas en escena de la empresa teatral Palo de Agua Producciones cuando en marzo de 2009 al poner en escena la obra *El violinista en el tejado*, en forma

anónima le comunicaron a la productora que la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho se retiraba del proyecto por ser una obra judía que les hacía temer el subsidio del gobierno y, aunque la versión fue negada por la orquesta, los productores tuvieron que buscar otra orquesta para acompañar la obra; en otra ocasión la empresa fue vetada para utilizar la sala del Teatro Teresa Carreño a pesar sus solicitudes escritas, hasta que un funcionario les dijo: “dejen de escribirnos, porque no vamos a darles la sala”. En forma similar, en ocasión de la producción de la obra *Jesucristo Superestrella*, en 2010 en el Aula Magna de la Universidad central de Venezuela y, luego de recibir la confirmación formal del patrocinio de la obra por las empresas del Estado Movilnet y Balckberry Rim, se les informó de una nueva y definitiva condición del acuerdo, la cual les prohibía “pautar cualquier tipo de publicidad paga o realizar algún tipo de alianza comercial con los siguientes medios de comunicación: Globovisión, El Nacional, El Universal, El Nuevo País, Tal Cual, Revista Zeta y Ateneo FM” y que sólo debía llegar a acuerdos con “aquellos medios que las empresas Blackberry y Movilnet aprobasen”, argumento que la productora desechó y consideró inadmisibile por estar motivados por criterio político “cuestionable profesionalmente, comercialmente y éticamente... Aceptarlo iría en contra de nuestros principios y de los que deben guiar el comportamiento responsable de las personas y las organizaciones en una sociedad libre y democrática” (Cotoret, 2010c).

La situación se tornó más complicada aún cuando durante sus presentaciones, el domingo 1º.

de Marzo de 2010, casi al finalizar su temporada y cuando estaba por terminar la función, desconocidos lanzaron dos bombas lacrimógenas hacia el sótano del teatro afectando solamente a parte de la orquesta que se ubica en ese nivel, sin mayores consecuencias para la audiencia que no se percató del hecho por la acción de los equipos de seguridad. La empresa expresó no poder determinar si el incidente era en contra del espectáculo o “iba dirigido a la rectora de la Universidad, Cecilia Arocha, quien se encontraba en el lugar”. Este teatro universitario se ha transformado en un centro de cultural dada la escasez de salas y las restricciones para poner en escenas obras por parte del gobierno, por esto el Aula Magna de la Universidad en la práctica se ha convertido en el epicentro cultural y político más importante del país en estos años. Es este uno de los pocos casos en que la censura del gobierno no sólo fue rechazada por una empresa teatral sino que además, la perversa intimidación fue hecha pública con todos sus detalles, sin ser desmentida por ente oficial alguno (Cotoret, 2010 b, p. 25 y Rodríguez, 2010, p. 19).

El procedimiento para aplicar a los convenios de subsidio y financiamiento deriva de un acuerdo entre un ente gremial de los teatreros, la Fundación Red Nacional de Teatro y Circo de Venezuela (Renacit) y el Ministerio de la Cultura, por medio el cual, para efectos de la decisión sobre los financiamientos participaban un vocero de la comunidad o área artística del teatro y circo, en las 24 entidades del país. Estas entidades se llamaron “mesas técnicas” resolvían sobre los Convenios de

Cooperación Cultural en 2009, y las conformaban los gabinetes ministeriales Estadales de Cultura, voceros de los consejos comunales, voceros de las salas de Batalla Social, de la Red de Creadores y voceros de los sectores y comunidades artísticas, teatro, danza y música. La función de estas mesas técnicas, según Gregorio Magdaleno y Guillermo Díaz, del Distrito Capital, era la de informar a las agrupaciones de los planteamientos de los Ministerios y ver el cumplimiento de los grupos con los criterios de asignación, en un contexto de reconducción presupuestaria de 2008. Según esto, se tomaba la decisión de asignar o no este subsidio. En el caso del Distrito Capital, el más crítico, se eliminaron estos subsidios a varios grupos teatrales, como se verá más adelante.

En el acta con los Resultados de las Mesas Técnicas en los Convenios de Cooperación Cultural 2009, Plataforma de Artes Escénicas y Musicales el Ministerio de la Cultura, con fecha entre 24 y 27 de Agosto, se deja constancia de que sólo 53 grupos "concuerdan con las políticas culturales del Ministerio de la Cultura y con impacto social comunitario", y a 23 agrupaciones se les excluyó de los convenios de este año por no estar a "apegadas a las políticas culturales" o por "la ausencia de rendiciones en el tiempo acordado para ello de los Convenios de Cooperación Cultural 2008" (De interés, 2009)

Tras veinte años de actividad, de investigación y experimentación teatral, en 2008 el grupo Teja recibió orden de desalojo de su sede en el teatro Alberto de Paz y Mateos, sector Las palmas de

Caracas, por orden del Ministerio de la Cultura sin mayores explicaciones, cuando vencía su comodato de la sala, además de dejarlos sin subsidio. Esta institución había sido declarada Patrimonio Cultural por el Concejo Municipal Libertador en 1999. La medida de desalojo no sólo afecta a Teja, sino que también a otros grupos que tenían su sede en este teatro, como Caracas Roja Laboratorio, Macrodanza, el programa infantil del Ballet Contemporáneo de Caracas Ven a bailar y al Teatro el Laberinto, del Centro de investigación sobre la Danza tradicional venezolana de Fundafolk (ALIARTS, 2008). Parte de esta decisión, según su Director José Simón Escalona, se debería a “que yo sea un hombre de RCTV. Además, estoy en la oposición, donde he estado durante todos los gobiernos... hay retaliación contra todo el que piense distinto, contra el que no quiere alienarse con el discurso oficial, contra el que no se somete. Y no hay retaliación únicamente: hay violencia... No nos manejamos por el principio de la complacencia. Nuestro teatro es incómodo” (Bell, 2009, p. 3).

Su último montaje en esta sede fue *La divina comedia* de Dante Alighieri, que intenta retratar a una sociedad italiana medieval corrompida, exponiendo con profundidad la crisis del final de esa época, especialmente de su cultura, “los venezolanos nos hemos labrado nuestro infierno actual... no fuimos capaces de entender la trascendencia y la importancia de la democracia... No hay que olvidar que la intención del autor es moralizante. Se pueden vencer los obstáculos...” (Villamizar, 2009, p. 3-8).

2008 fue el año de las sorpresas que preparaba el gobierno. A principios de año, al presentarse la obra *Todos los hombres son mortales y las mujeres también*, en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), la actriz Fabiola Colmenares “fue vetada por el Celarg por su postura política abiertamente opuesta al gobierno”. Su director Héctor Manrique se negó a aceptar tal censura que exigía retirar a la actriz del elenco para poder exhibirla en esa sala. Luego de lo cual Manrique fue considerado por el gobierno como “pernicioso” con lo cual se le ha negado cualquier subsidio.

Igualmente, Marcos Purroy, autor y director de la obra *Hollywood Style* “cedió a los requerimientos del Celarg de suprimir algunas improvisaciones y frases del parlamento de su montaje que pudiesen herir al gobierno”. El año 2008 fue considerado por los críticos como “el más lamentable del ex ministro de Cultura Francisco Sesto: menospreció al gremio y lo asfixió” y “lo más lamentable es que cada día tenemos menos espacios” (Bell, 2008, p. 4 y ALIARTS, 2008). Anteriormente, en 2006, cuando la dramaturga Genny Pérez obtuvo veredicto ganador del jurado al Premio de dramaturgia del Ministerio de la Cultura, por su obra *Yo soy Carlos Marx*, este Ministro hizo infructuosos esfuerzos por anular el premio, sin éxito, aunque la obra fue publicada por una editorial del Estado.

En esta política de censura negando el financiamiento a los grupos teatrales por parte del Ministerio de la Cultura, según los criterios que adoptó la Mesa Técnica del Estado Miranda, cayeron

los grupos Skena, Bagazos y El Duende, considerados “casos excepcionales”, según lo cual “no se financiarán a colectivos e individualidades (sic) cuyas conductas públicas perniciosas afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de lenguaje ofensivo, descalificador, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines (Cotoret, 2010, p. 24).

De la Mesa Técnica del Distrito Capital surgió el mismo problema con los grupos Theja, Cénica, Entretelones, Bagazos, Art-O de Caracas, Contrafuego y Convención Internacional de Circo. En el caso del grupo Actoral 80, cuyo director es Héctor Manrique, se aplicó la cláusula 2 de las condiciones del Convenio de Cooperación 2009, que se refiere a las conductas perniciosas expresadas en campañas mediáticas que ocasionen zozobra en la población, lo cual es causal de exclusión de los Convenios. Esta opinión crítica del Director del grupo respecto de algunas decisiones sobre la política cultural del gobierno fue el argumento de la institución gubernamental, la cual no fue compartida por los miembros de la Mesa Técnica quienes acordaron elevar la situación a una nivel superior del Ministerio de la Cultura para su decisión (Ibid.).

El cerco oficial existe no sólo en el financiamiento y en los subsidios, tal como lo expone Héctor Castro al exponer su denuncia sobre la censura en otra institución el Estado, como lo muestra Ángel Ricardo Gómez (2008, p. 3-8):

Tú vas al Celarg y leen primero el texto y si ese texto les gusta o levanta la taquilla, ellos lo

aceptan. Yo quise montar una pieza que se llama *Concierto en re para dos panas burda*, una obra cantada que se ha ganado dos premios, y no pude. En esa obra yo cuento cómo fue el secuestro de Niehaus. Ese caso lo descubren por la delación de uno de los secuestradores y ese delator está ahora en el ministerio de la Cultura, no se dice el nombre de él, pero la gente va a saber que es él... Los dramaturgos estamos contra la pared... A nosotros no nos montan, no nos publican, he hablado con directores venezolanos y te dicen que montarnos es un riesgo. Prefieren montar autores extranjeros que a nosotros.

De la misma forma Marcos Bell (2009b) y Ana María Hernández (2009), presenta las reflexiones del director del Grupo Actoral 80, Héctor Manrique en torno al ambiente que se vivió ante estas decisiones:

Yo creo que a este gobierno no le interesa la actividad teatral. En algún momento, el anterior ministro de Cultura, Francisco Sesto, dijo que nosotros éramos un sector muy conflictivo, pero por el otro lado creo que ellos le temen al pensamiento, al pensamiento diverso, a la inteligencia... Cuando veo que la Misión Cultura es llevada adelante por cubanos, me pregunto qué hace que el Estado desconfíe de los miles de egresados de las escuelas de arte del país. Esa desconfianza responde a un enorme desprecio hacia nosotros, los venezolanos. Es desprecio lo que se transpira de decisiones de este tipo. No tener confianza significa no tener fe. Y fe, confianza y amor tienen los mismos significados. En el fondo, la Misión Cultura está llena de odio hacia el venezolano.

...

la censura es terrible, pero denigra a quien la aplica, y es mucho más devastadora en quien

la ejerce y se autocensura. A mí me parece absolutamente alarmante, por decir lo menos. Es lo que también ha pasado en el Celarg con la obra Hollywood style, más allá de las declaraciones de Marcos Purroy y de Daniel Uribe, que nunca me quedó muy claro hasta dónde llegaron, pero en las declaraciones de los actores ellos eran muy contundentes, diciendo que los habían censurado. Yo creo que eso es algo que uno no debe permitirse nunca, sobre todo un país que ha tenido los últimos 50 años intentando una democracia, con problemas, y creo que una de las cosas fundamentales es la libertad de pensamiento, la libertad sexual, la libertad que no agrede.

...

El anterior ministro (de Cultura, Francisco Sesto), en una reunión que tuvo con el gremio del teatro, admitió públicamente que no tenía una política teatral. Pidió ayuda, pero es muy difícil dar ayuda a alguien que quiere escuchar nada más lo que quiere escuchar, no lo que los demás necesiten y quieran decir. En el caso mío, del Grupo Actoral 80, nos redujeron el presupuesto el año pasado, y fue al único grupo que se le redujo.

Manrique cuestiona que la mayoría de las agrupaciones por miedo han callado ante el acoso del Gobierno contra el sector teatral. Se sorprendió al enterarse de que dos personas muy cercanas a él, José Gregorio Magdaleno (Teatro Altosf) y Guillermo Díaz Yuma (TET), aparecían como firmantes de la controversial acta que le quitaba el subsidio, expresando que “en el caso de José Gregorio Magdaleno y Guillermo Díaz Yuma, quienes, repito, son grandes amigos, fue necesario que sus nombres

salieran en la prensa para que redactaran y difundieran una carta explicativa porque, si no, no lo hubiesen hecho... Viene al caso una frase de Miguel de Unamuno: 'El que calla miente'. El que calle con esto que está pasando miente. El silencio es indigno, el silencio te disminuye”.

A todo esto, habría que agregar algunos efectos complementarios de esta censura al teatro que ha afectado a otros sectores ajenos a esta actividad al asesorare a estos grupo. Tal es el caso del científico Claudio Mendoza (2006), especialista de muy alto nivel en cuestiones nucleares y jefe de Departamento del Instituto de Investigaciones Científicas (IVIC), quien colaboró con Manrique en el montaje de la obra *Copenhagen*, de Michael Frayn, que trata sobre el problema ético de un científico alemán de la altura de Werner Heisenberg que en 1939 trabaja en la construcción de una bomba atómica para Hitler, lo que fue desestimado por éste al saber que la masas crítica para mantener la reacción en cadena era muy alta, aunque un año más tarde se solucionó este problema fuera de Alemania y que se utilizó en el Proyecto Maniatan para bombardear Hiroshima, reflexionando además sobre si habría sido posible evitar esta catástrofe, concluyendo en que por ningún motivo se debía repetir. Pero he aquí que este científico en un artículo respecto de este efecto nuclear, prestó atención a la situación nacional contingente, expresando “Nos aterra la intransigencia de los países que decididamente se quieren colear: Corea del Norte, Irán y nuestra querida Venezuela. Pero en nuestro caso algo nos da tranquilidad: el desprecio revolucionario por los

expertos. Aquí se construyen puentes sin ingenieros, se hacen diagnósticos sin médicos, se refina petróleo sin petroleros, se enseña sin ser maestro, se gobierna sin ser estadista. Explotaremos entonces la energía nuclear obviando a los físicos”, por lo cual las autoridades del Instituto lo destituyeron, sumándose así a la larga lista de invaluablees profesionales no aptos para ejercer en el país por expresar su opinión.

Otra de las novedades de esta época ha sido la aparición del teatro comercial, lo que ha marcado un repunte en la actividad teatral. Luis Alberto Rosas, director del grupo Delphos explica que estas obras livianas “realizan temporadas larguísimas, de hasta seis meses. Todo ello para sacar algún dinero a los productores que presentan. El teatro comercial se ha arropado todas las salas, y el de arte ha quedado sin espacios par ser exhibido”. Con altas taquillas se presentan obras como *Juntos pero separados*, segunda versión, original de Darío Fo y Franca Rame, *Pareja abierta*, llenó las localidades del CELARG, *Ambas tres*, de Javier Vidal o *Monogamia*. Además, una cantidad de teatros que han sido “absorbidos por sectas religiosas”, otras salas han sido vendidas y, las del Estado, “no se utilizan para presentar obras sino para eventos políticos”, aparte de los estrechos presupuestos de la cultura “que no han sido revisados desde 2002” (Bell, 2008, p. 4).

La opinión de algunos jóvenes autores refuerza estas ideas, así en la I muestra de Dramaturgia Venezolana efectuada por el grupo Rajatabla en Mayo de 2008, con el fin de analizar el alcance que ha tenido la escritura teatral, Carmen García Vilar opinaba que “al público se le va

llevando nariceado al teatro por el éxito de taquilla de la obras... por la publicidad que hay porque, porque te hace reír, porque está tal actriz de televisión... incomoda el poner una idea, quieren que vaya la mujer al teatro porque se están riendo del marido y entonces ésta arrastra a su pareja a la función”, igualmente opina Roberto Azuaje, “si no escribes sobre ciertos temas, entonces no te montan... eso hace que los dramaturgos no se expresen de manera libre”. Esto ha llevado también al complejo tema de la autocensura, difícil de detectar, aunque se puede reseñar el caso de la obra corta *El viaducto* de Luis Chesney que un día antes de su presentación en la sala de una Fundación privada, le comunicaron al autor si podría cambiar el título porque el original llevaba a tener problemas con el gobierno en ocasión de que justamente recordaba el viaducto que unía a la Capital con la costa que se había caído por falta de mantenimiento, ante lo cual el autor la renombró *De aquí y de allá*, título que fue aceptado, pero ocurrió que al leer la obra los censores de la Fundación se encontraron con el tema que querían evitar y suspendieron el programa para evitar problemas con el gobierno, ante lo cual el autor escribió “es otro éxito del teatro” (Gómez, 2008, p. 3-8).

Parte de estos hechos y testimonios de los grupos censurados fueron llevados ante la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, en el Marco de la 137 Período Ordinario de Sesiones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, por la ONG Sinergia, en Noviembre de 2009, cuyo capítulo de resolución es el siguiente:

3. El caso de las asociaciones teatrales.

481. La CIDH recibió información que indica que en Venezuela no existe un marco jurídico que asegure que la asignación de subsidios para las artes y la cultura se realice de manera objetiva, respetando la obligación de neutralidad del Estado. En ese contexto, se informó que la *Asociación Cultural Skena* y la *Asociación Civil Teatro del Duende*, que recibían subsidios del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, fueron excluidas de los Convenios de Cooperación Cultural por los cuales se les asignaba recursos para el desarrollo de sus actividades en el estado Miranda. De acuerdo con los datos entregados a la CIDH, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura habría justificado su decisión en el criterio aplicable a los llamados “casos excepcionales”, según el cual “no se financiarán a colectivos e individualidades [sic] cuyas conductas públicas perniciosas afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de lenguaje ofensivo, descalificado, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines”.

Uno de los casos que ha tenido mayor trascendencia ha sido el desalojo del Ateneo de Caracas de su sede. En mayo de 2009, el Ateneo dejó su sede frente a la Plaza Morelos, en el centro de la ciudad, luego de 77 años de labor permanente. El vencimiento de un comodato y las malas condiciones del local fueron la excusa. En este edificio funcionaban varias organizaciones culturales como la Federación de Ateneos de Venezuela (Fedeateneos), Amnistía Internacional (AI) y los grupos Contrafuego y Naku – con una trayectoria de 20 años y que ya tenía dos

años sin recibir subsidio del gobierno-. Meses antes, el día 20 de Enero, mientras se realizaba en sus alrededores una protesta estudiantil y en el interior se celebra el 38 aniversario del grupo político Bandera Roja, un grupo de simpatizantes el Partido Unidad Popular Venezolana, dirigidos por Lina Ron, irrumpió violentamente en contra de los estudiantes y luego irrumpió en el interior arrojando bombas lacrimógenas. Ron admitió estos hechos, “Las autoridades del Ateneo tienen concentrados allí a toda la gente de la ultraderecha... La representante oficialista hizo un llamado al ministro de Cultura, Héctor Soto, para que los apoye, pues “las instalaciones del Ateneo están tomadas por grupos de la ultraderecha, y por instrucciones mías van a ser tomadas ahora por la revolución (Tal Cual, 2010). 22-03-2010

Luego del cierre del Ateneo, figuras de la cultura como Héctor Manrique, Gustavo Rodríguez, Javier Vidal, Carlota Sosa, Pedro León Zapata, Rosario Prieto, Rafael Romero, Luis Brito, Julie Restifo, Amanda Gutiérrez, Héctor Palma y Perán Erminy, entre otros, suscribieron un manifiesto que rechaza “la reiterada persecución política desatada por el ministro de la Cultura, Arquitecto Francisco Sesto, en contra de algunos ateneos independientes de Venezuela y en su particular ensañamiento contra el Ateneo de Caracas”. Igualmente el Frente Cultural José Ignacio Cabrujas emitió un manifiesto firmado por más de 50 personas, expresando un llamado de alerta al sector cultural ante “la intolerancia y el ejercicio de la censura” que caracterizan a la administración de Sesto”. En esa oportunidad,

también se anunció la suspensión de la XVII edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Manrique manifestó “Los que echo de menos son voces oficiales, pero compañeros artistas: no entiendo por qué Román Chalbaud no dice una palabra. O Rodolfo Santana, que estrenó varias piezas en el Ateneo. Son dos voces fuertes, dos dramaturgos importantes del país. Su silencio no habla bien de ellos, y creo que en el fondo es ser mezquino con uno mismo, que es la peor mezquindad que puede haber, y con su historia. Hasta para estar en contra me gustaría escuchar esas voces” (Hernández, 2009).

Sobre el cierre del Ateneo de Caracas, así como sobre la violencia ejercida por “grupos de choque”, el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (p. 147-148) dedica un capítulo de resolución especial:

483. Asimismo, el 21 de enero de 2009 la *Fundación El Ateneo de Caracas* fue notificada con una orden de desalojo del Ministerio del Poder Popular para Economía y Finanzas. De acuerdo con la información recibida, se habría justificado la medida en el próximo vencimiento del contrato de comodato del inmueble, de propiedad del Estado, y en la necesidad de utilizar dichas instalaciones para la Universidad de las Artes. Un día antes, un grupo de personas armadas, lideradas por Lina Ron ingresaron al inmueble para atacar a los dirigentes del partido político Bandera Roja que se encontraban allí reunidos. Durante el hecho, Lina Ron manifestó que “las instalaciones del Ateneo est[aba]n siendo tomadas por la ultra derecha” y que “por instrucciones [suy]as, ser[ía]n tomadas por la revolución”. Luego de darse a conocer la

decisión del Ministerio del Poder Popular para Economía y Finanzas, la directora general del *Ateneo de Caracas* Carmen Ramia indicó que el origen de la orden de desalojo era el pluralismo de dicha organización. En su opinión, lo sucedido era consecuencia de que *El Ateneo de Caracas* aceptaba “tanto lo que viene de la oposición como del oficialismo”, y enfatizó que ésta era “una institución que t[enía] abiertas las puertas para todo el mundo”. La CIDH manifiesta su preocupación por este hecho, pues otros grupos de teatro han indicado que el desalojo del Ateneo de Caracas es una manifestación más de los intentos de los funcionarios del gobierno por impedir “la creación cultural libre” en Venezuela.

PALABRAS FINALES

Es curioso notar que los conflictos con el gobierno bolivariano se conocieron apenas iniciado el mismo. La apreciación de intelectuales de renombre internacional que vinieron al país a entrevistarse con el Presidente en esos primeros ocho meses de su inicio ha dejado un elocuente recuento de sus observaciones. García Márquez con su entrevista aérea que interpreta el enigma de los dos Chávez que observa, Rafael Roncagliolo, pregunta a sus lectores “¿asistimos a la emergencia de una dictadura más o estamos frente a una manera venezolana de resolver la crisis universal de los partidos?”, Tempo Cardinelli explica a sus lectores argentinos “no me gusta nada el aura de providencialidad que le rodea”, Tomás Eloy Martínez expresa que “si Chávez es el último representante de una estirpe de dictadores elegidos en América Latina por el clamor

popular, o el primero de una especie nueva, desconocida, y tal vez más temible que las anteriores” o como Fernando Mires que dice que el caos que se observa es “anuncio de órdenes aún no diferenciado”, todo lo cual trasluce un soterrado temor al autoritarismo que concluye Hernández (1999, p. H-3), afirmando que tal vez será “esta especie de Hamlet tropical debatiéndose entre el ser y no ser de la democracia.

Durante los catorce años del régimen bolivariano la censura ha sido palmaria. Tulio Hernández ha señalado a Dubraska Falcón (2010, p.2-10) que cuando se le preguntó al Ministro Héctor Navarro al subir al poder sobre algo escrito en relación con la cultura, exclamó “es que nosotros nunca pensamos que íbamos a llegar por vía electoral. Nuestro plan era en el 2002 hacer un levantamiento militar y tomar el poder. La elección nos sorprendió”.

Durante este decenio Hernández lo ha dividido en tres períodos culturales, el primero, aparte de la designación fallida de Luis Britto García, que sólo duró horas y que estableció una guerra intestina, lo denomina Mandela, inicial, bajo la tutela de Alejandro Armas, “de transición y respeto a las personalidades culturales” quien conformó un directorio de relativo consenso con Benito Irady, Igor Delgado S., Domingo Miliani y Antonio López Ortega y que tuvo que abandonar al régimen por disputas internas; el segundo, denominado Salomé, a cargo de Manuel Espinoza, colaborador de Armas, acusado por éste de conspirar en su contra luego que

apareció el 16 de Noviembre de 1999 la revista *Primicia* en la cual se efectuaba un “cuestionamiento severo a la gestión de Alejandro Armas” (Dahbar, 1999, p. H-7); este período breve también, lo denominó “revolución cultural” y que se encargó de descabezar al sector cultural, y entregó la cabeza de “Sofía Ímber, María Elena Ramos y un grupo de autoridades culturales”, y el tercer período, el de ministro Francisco Sesto que denominó “los tiempos del comisario cultural”, caracterizado por la “improvisación, el personalismo que se ha movido entre los caprichos del Presidente y Farruco... y la falta de intelectuales”. Con él comenzaron “las purgas contra funcionarios y artistas subvencionados incluidos en la lista Tascón o de laxa observancia a la ideología oficial... tuvo que estrenarse de censor con un sonado veto a los ya seleccionados artistas para la Bienal de Venecia (los acusó de incitar con sus cuadros al magnicidio...)... y al stand nacional en la Expo Universal de Aichi” (Pasquali, 2005, p. A-12). Este problema de excluir a los grandes intelectuales del país no es sólo con los vivos sino que también ha alcanzado a los fallecidos. Manuel Caballero (2010b, p. 4-8) recuerda que el primer gesto de este tipo fue en tiempos de Gómez, cuando murió Leoncio Martínez y Andrés Eloy Blanco se lamentó ante su tumba “que no se hubiese declarado duelo nacional”, recriminación que tuvieron en cuenta todos los gobiernos democráticos desde 1958 con las grandes figuras del país, así ocurrió con la muerte de Eleazar López Contreras y Rómulo Gallegos (Presidencia de Rafael Caldera), Rómulo Betancourt (Presidencia de Luis Herrera Campins), Carlos Giménez (Presidencia

de Carlos Andrés Pérez) y Oscar Guaramato (Presidencia de Jaime Lusinchi), sin importar distingos de alguna especie, situación muy diferente con este gobierno que los ha silenciado como han sido por ejemplo los de Jesús Soto, Arturo Úslar Pietri y Eugenio Montejo.

Entre las explicaciones que se dan ante esta situación de los intelectuales bolivarianos figura al de Oscar Reyes (2001), quien desde inicios del régimen explicaba que “la izquierda que dominó el panorama cultural venezolano por años tuvo un dilema: al fracasar la lucha armada (la revolución), debió aceptar el locus del stablishment: comer del régimen al que querían derrocar, mordiendo así la mano del amo. Paradójicamente, ningún poeta aceptaba que lo describieran como afecto al gobierno que lo mantenía: eran revolucionarios hipócritas... Así el Estado creó un ejército de burócratas para la cultura, pero desmovilizó y desideologizó a los creadores, desnaturalizando su labor”.

Tal vez, lo que más llama la atención en el conjunto de decisiones de política cultural, específicamente en la censura a los medios y al teatro, ha sido su complicidad con miembros de la propia comunidad intelectual y artística, como lo ha señalado Héctor Manrique al decir que “dos miembros del grupo Actoral 80 fueron a hablara a la mesa técnica para ver por qué nos habían quitado el subsidio. Les dijeron abiertamente que me sacaran de la junta directiva para que les devolvieran el subsidio y hasta lo aumentarían”.

En 2013, la planta televisiva independiente Globovisión, la única que oponía resistencia significativamente al régimen en el país fue sometida a tal cantidad de multas y procesos judiciales que su propietario declaró que la estación ya era técnica, legal y económicamente, inviable, procediendo a venderla a un grupo de inversores afectos al régimen, de modo tal que ya en agosto del mismo año su planta profesional y de programas era totalmente de respaldo al gobierno bolivariano.

Igualmente, el gobierno anunciaba que este mismo año se retiraba del Sistema interamericano de los derechos humanos, dependiente de la OEA, no aceptando definitivamente ni los límites ni controles legales en esta materia adoptados con prioridad en su Constitución nacional.

En cualquier caso, las líneas directrices de esta censura emanan, sin duda, desde la cúspide del poder, la ha variado en el tiempo, radicalizándose (en la medida que el régimen pierde respaldo popular). Esto es lo que hace que los censores, que saben esto, actúen de diferente manera según estas directrices que reciben desde arriba, simulando una especie de poder divino que envuelve a estas acciones -el Dios del régimen- y al acatar estas directrices obtiene pequeñas victorias o beneficios con los que se justifican ante esta divinidad. Ya que no es posible suprimir o anular los distintos modos de pensar, los derechos de los individuos, la libertad, la igualdad y la solidaridad, se emplea la censura para silenciar la expresión pública -y veces, hasta la privada-, todos independientes de la valoración

estética de una obra, que en este caso no tiene importancia.

Carentes de un proyecto a imponer, se abre paso a un teatro llamado de evasión. Sea éste clásico -incluso de autores opuestos al régimen-, que se consideran exponentes idealizados y añorados de tiempos que no vendrán, comedias u otros géneros, que siempre supone instalar una ruptura con la abrumadora realidad cotidiana, para presentar una visión ideal o de fantasía en donde ni las situaciones ni los personajes, ni la propia lógica, tienen que ver con el diario vivir que ha que ocultar. A falta de un teatro a la medida del régimen, se trata también de evitar la crítica al gobierno, que no aparece en este escenario, sino lo que es más grave aún, evitar la reflexión individual sobre el comportamiento de éste y de sus semejantes, el comportamiento humano inducido. Aquí se hace patente el dicho de que nadie paga para que le pinten sus miserias.

Se hace evidente que la censura adquiere diferentes formas de actuar de acuerdo al sistema de gobierno en que actúa, con diferentes instituciones que adquieren poder de valorar, aprobar o rechazar una obra. En cualquier caso es una práctica del poder que se autoasigna el derecho para “condenar al silencio el deseo y la propuesta de un autor”, con todas sus consecuencias económicas, sociales y judiciales (Berenguer (2008, p. 17). Es, sin duda, en Venezuela una actividad ilegítima -aunque aparentemente se utilicen o prueben ser legales-. Es, para decirlo en términos más reflexivos, entrar en el espacio oscuro en que se mueve y actúa un poder

que se considera asimismo como absoluto, en contra de una sociedad que tiene ideales distintos a los del régimen, que de alguna forma lo cuestionaba en sus obras censuradas.

Parece claro que en las dictaduras gomecistas y siguientes hasta 1958, había un deseo de volver al pasado pretérito, incluso anterior al de las revoluciones burguesas, sin negociación, en la del régimen bolivariano hay una tendencia de volver al siglo XIX, a la parroquia, al campo originario, a sus glorias militares libertadoras y a un desconocido socialismo del siglo XXI. También debe recordarse lo expresado por el ministro de Cultura, Francisco Sesto, en una reunión que tuvo con el gremio del teatro, admitiendo públicamente que no tenía una política teatral. Entonces, sin una política pública clara, sin plan alguno, sin seguidores dentro de los artistas o de intelectuales, sólo con abundantes dólares, el camino escogido no siguió el modelo establecido en la Constitución bolivariana que se dio el propio gobierno, sino que siguió la senda para sólo obtener una base electoral, es decir, la antigua y criticada política clientelar. Siempre tratando de suprimir al individuo. Mas, nunca mirar al futuro y nunca definirlo.

Tal y como se observa, una Constitución democrática no garantiza la desaparición de la acción censora, incluyendo a la autocensura -impuesta por razones política, comerciales y/o sociales-, estimulada perversamente desde el poder y la intervención de los poderes públicos y privados de modo directo o indirecto (subvenciones del Estado),

aunque igualmente actúan los centros económicos, religiosos, editoriales o de partidos políticos. Son centros de poder con facultad para silenciar aunque esto sea mitigado, pero son eficaces.

Lo que puede obviar esta reflexión poco optimista son los medios tecnológicos y los ideológicos, cada vez más globalizados, que no sólo condenan estas prácticas sino que se nutren de la mayor información posible que encuentran. La forma de la supervivencia de la civilización que plantea Felipe Fernández Armesto (citado por Berenguer, 2008, p. 25-26), da luces para aclarar esta pasión por silenciar las deas. Según este autor, el ser humano ha seguido una larga marcha de tensiones -naturales, inducidas y de distintos tipos-, entre los cuales sobresale la cultura, que se constituye con independencia del entorno -caso de algunos emigrantes, por ejemplo-, y la proximidad de otras culturas, que puede provocar efectos entre sí, entre los cuales vale la pena citar el que transforma e informa la vida social. Aquí estaría el quid del problema. Se hace obvio que existe una tensión derivada de los sistemas políticos, aparentemente sin límites, pero que ahora pareciera tener uno: la universalización del ciudadano, bien formado y bien informado, que es capaz de juzgar por si solo y decidir, desafío al yo individual que a la larga pueda expresar sus deseos y que estos no puedan ser silenciados.

Todos los autores, ideas y obras presentadas en esta investigación, son sólo una muestra de lo conocido, son una generosa invitación que ellos

hacen para conocer esta historia oculta de la cultura venezolana, aún por develar completamente, y que es como el abrir una puerta que por mucho tiempo permaneció cerrada y vedada. Sólo en la medida en que se descubra este velo con investigaciones audaces que lo profundicen y denuncien se perderá de una vez por todas el miedo a esta inoportuna invitada que ha sido la censura. Pero, también, desde ahora, se debe entender perfectamente que los autores y obras censuradas fue uno de los terrenos importantes en donde se luchó en contra del autoritarismo.

(1) Publicado en *Rev. Signa* (España) No. 21 (2012): 431-458.

Referencias bibliográficas.

- ALIARTS (2009). Aclaratoria a la comunidad teatral. Email del 23 de Octubre..
- Altez, Rogelio (2000). "Desastres y conocimiento", en: José A. Rodríguez (comp.) (2000). *Visiones del oficio*, pp. 453-474.
- Aporrea (2004). Debate sobre Ley resorte. www.aporrea.org/actualidad/a10467.html. 18.02.10
- (2009). *Foros de Aporrea.org :Ver tema - Acerca de Trapiello y lo de TVES...*. www.aporrealos.com/forum/viewtopic.php?p=251141. Consulta 18-02-10.
- Báez, Fernando (2004). *Historia universal de la destrucción de los libros*. De las tablillas sumerias a la Guerra de Irak. Barcelona. Destino.
- Bell, Marco (2009). El foro del lunes. *El Nacional*, 26 de Enero, p. 3 (Cultura escenas).
- (2009 b). Al teatro se le está dejando morir de inanición. *El Nacional*. 12 de Octubre. En: página web del Grupo actoral 80.
- (2008). Balance. *El Nacional*, 24 de Diciembre, p. 4.

- Berenguer, Ángel (2008). "Deseos expresados, deseos (indeseados). Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del YO en la sociedad contemporánea. *Teatro* No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp. 15-26.
- Caballero, Manuel (2010). Se puede ser marxista y bolivariano. *El Universal*, 12 febrero, p. 4-8.
- (2010b). La biblioteca de Tiro fijo. *El Universal*, 14 ed Marzo, p. 4-8.
- (2009). (2009). El discurso inexistente. *EL Universal*, 20 de Diciembre, p.4-7.
- Cañizales, Andrés (2010). La AN y las libertades. *Tal cual*, 19 de Ene, p. 18.
- (2009). Canallas de ayer y hoy. *Tal Cual*. 6 de Octubre, p. 23.
- Carrillo Mazzali, Jessica (2010). Otra vez contra la Cadena Carriles. *Tal cual*. 9 de Junio, p. 4.
- Castillo, Beliza (2008). Comunicación personal por email del 14 de Septiembre.
- Castro, Héctor (1986). *Concierto en re mayor para dos panas burda*. Maracay. Casa de la Cultura.
- Chesney Lawrence, Luis (2001). "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo". VII Jornadas de investigación de la Facultad Humanidades y Educación. Caracas, junio.
- (2008). "La censura en el teatro venezolano (1900-1960)". *Teatro* No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp.77-118.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2009). *Democracia y Derechos Humanos en Venezuela*. Informe del 30 de diciembre. Internet: <http://www.cidh.org/>.
- Cotoret, Martha (2010). Espacios politizados. *Tal Cual*. 1º de Marzo, p.24.
- (2010b). Jesucristo bombardeado. *Tal Cual*. 9 de Marzo, p. 25.
- (2010c). Censura publicitaria. *Tal Cual*. 26 de Febrero, p. 32.
- da Corte, María Lilibeth (2010). "Por primera vez asumo el marxismo". *El Universal*. 16 de Enero, p. 1-2.

- Dahbar, Sergio (1999). La cultura sigue siendo una piedra en el zapato de Chávez. El Nacional. 21 de Noviembre, p. H-7.
- De interés (2009). El Universal, 30 de Septiembre. En: <http://www.grupoactoral80.com/deinteres-subsidios4.html>. Consulta 30-03-2010.
- Documento político del Frente de Juventudes Bicentenarias 200. (2010). En portal <http://juventud.psuv.org.ve/>, consulta del 18-04-2010.
- Dovale Prado, Luis (2009). *Coro: la tragedia de un memoricidio*. Coro. Univ. Nacional Experimental Francisco de Miranda. Fundación Oscar Beaujón Graterol.
- Esteva-Grillet, Roldán (2009). Artes versus turismo. Tal Cual, 27 de Octubre, p. 20.
- Falcón, Dubraska (2010). Museos sin destino. El Universal, 17 de Enero, p. 3-9.
- (2010a). Farruco reconoce crisis de los museos. El Universal, 8 de Mayo, p.2-10.
- (2010b). MACC: bajo las sombras. El Universal, 10 de Enero, p. 3-10.
- (2010c). Una década de destrucción cultural. El Universal, 6 de Marzo, p. 2-10.
- (2009). María Eugenia Barrios cree que Min cultura cometió un error. El Universal, 17. Octubre, p. 2.-12.
- (1009 b). El teatro tiene que ser pernicioso. El Universal, 12 de Octubre, digital.
- (2009c). Los teatreros muestran “sus pantaletas” para sobrevivir. El Universal. 10 de Octubre, p. 2-12.
- García Márquez, Gabriel (1999). “El enigma de los dos Chávez”. En primera persona. *Revista Cambio*. Bogotá. 17 de Marzo. También como: Los enigmas del coronal Hugo Chávez La Nación (Argentina). 31-01-99, edición digital.
- Gil Yepes, José A. (2009). *La centro democracia*. Tomo I. Caracas. Ed. El Nacional.
- Giusti, Roberto (2010). La ola de derecha impedirá que Chávez haga estallar la OEA. El Universal 28 Febrero, p.1-2.
- Gómez, Ángel Ricardo (2008). Teatro contra la pared. El Universal, del 8 de Junio, p. 3-8.
- Hernández, Ana María (2009). No debe permitirse la censura. El Universal. 2 de Marzo, en la web consulta del 3-03-2010.

- Hernández Carstens, Eduardo (2010). Los archivos de Bolívar. El Universal, 6 de Junio, p.4-8.
- Hernández, Tulio (1999). Escritores de una duda. El Nacional. 24 de Octubre, p. H-3.
- (2008). La villa el mal (cine). El Nacional, de 14 Septiembre, p. Sietedías-7.
- (2007). El crimen de pensar con libertad. El Nacional, 18 de Febreo, 2007. En la web de Asovac:<http://www.asovac.org/2007/02/18/el-crimen-de-pensar-con-libertad-por-tulio-hernandez/>, consulta el 18.Feb.2010.
- (2007b). Entrevista. Realizada el 17 de Julio, 2007. Consulta en la web del 18-Feb. 2010.
- www. 200.2.12.132/SVI/images/stories/rb/pdf/tulio07.pdf
- (2004). ¿Puede un poeta ser tonton macoute? El Nacional, 7. Marzo. En: www.analitica.com/Bitblo/tulio/tonton_macoute.asp. Consulta 25. Feb. 2010.
- Instituto de Prensa Internacional (IPI, 2009). Visita del IPI a Venezuela. El Universal, 22 de Noviembre, p. 1-4.
- Izarra, Andrés (2008). ...y todo lo demás: Socialismo del siglo XXI y censura: *Hegemonía* ... ytodolodemas.blogspot.com/.../socialismo-del-siglo-xxi-y-censura.html - 18.02.10.
- Lubrio (2009). El espacio de Lubrio. <http://lubrio.blogspot.com/2009/12/la-censura-de-los-medios-del-estadoal.html>. Consulta: 15.Diciembre.2009.
- Lucien, Oscar (2006). La cultura en la Revolución bolivariana. El Nacional de 8 Junio, p. A-9.
- Méndez, Carmen Victoria (2010). Los misterios del MAC. Tal Cual, 10 Enero, p. 20.
- Mendoza, Claudio (2006). Masa crítica. <http://www.asovac.org/2006/09/13/masa-critica-por-claudio-mendoza/> 18-02-2010.
- Olivares, Francisco (2010). Expediente. Protesta es delito. El Universal, 21 de Febrero, p. 4-5.
- Pasquali, Antonio (2005). La cultura el régimen. El Nacional. 17 de Julio, p. A-12.
- Pinto, Gilberto (1999). *Gómez Obregón y su época*. El teatro venezolano de 1945 a 1955. Caracas. Conac.

- (1974). Causas de la marginación del teatro venezolano. Copia del manuscrito, 4 pág.
- Piñero, Leda (2009). *Periodistas de la Cadena Capriles aclaran que son víctimas y no ...*
www.eluniversal.com > Nacional y Política. 18 Ago. Consulta: 20.Feb.2010.
- Política (2010). Ni a la esquina. Tal Cual, 5 de Marzo, p. 9.
- Reyes Oscar (2001). Burocracia cultural y esquizofrenia de los creadores. Analitica.com. Consulta 20-7-2001.
- Reyes, Theis (2010). Conatel reinició medias de cierre a emisora de radio. El Universal, 16. Ene., p. 1-4.
- (2010b). Documento revela plan político de la Guerrilla Comunicacional. El Universal, 18. Abril, p. 1-4.
- Rodríguez, Fernando (2010). Excrementos, sacrificios, herederos. Tal Cual, 1º. de Marzo, p. 19.
- Rodríguez, Héctor (2010). Guerrilla comunicacional. En: <http://juventud.psuv.org.ve/index.php>, del 26-04-2010.
- Rosas, Luis Alberto (2005). En primera Fila. Caracas. Ed. ACTUM.
- Serrano López., Wladimir (2006). Dossier y la lucha contra la corrupción. www.aporrea.org/medios/a21077.html/, publicado el 13-04-06.
- Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010). Medidas contra televisoras por cable restringe aún más la libertad de información. El Universal, 24 de Enero, p. 1-9.
- Soto, Fabiola (2008). Deprave mediático oficialista en la mira internacional. Web: [www.versionfinal.com.e/wp/2008/03/28/deprave-meditico-oficialista-en la mira internacional/](http://www.versionfinal.com.e/wp/2008/03/28/deprave-meditico-oficialista-en-la-mira-internacional/)
- Tabuas, Mireya (200). Entrevista a Gilberto Pinto. El Nacional, 1 de Noviembre. En: <http://www.grupoactoral80.com/deinteres-gilbertopinto.html>. Consulta 30-03-2010.
- Tal Cual (2010). Obra de Lina y su pandilla. Talcualdigital.com, de 20 de Enero.
- Valedon, Veronique (2005). *Secuestro Express*. Ponencia al evento Cine Psicoanalítico. Caracas, 29 de Octubre. En la web:

- www.spdecaracas.com.ve/download/cdt_331.doc, del 2-Feb- 2010.
- Vargas Llosa , Mario (1985). "Libertad de la cultura y cultura de la libertad". *Hoy* (Santiago de Chile)..
- Villamizar, Simón (2009). El infierno de Teja. *El Universal*, 27 de Septiembre, p. 3-8.
- Villegas, Juan (1984). "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas". *LATR*. Fall 5: 12.
- Williams, Raymond (1958). *Culture and Society 1780-1950*. London, Penguin.

PLAN ESTRATÉGICO DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (2007-2011)

INTRODUCCIÓN

La época conemporánea está cambiando día a día, el mundo experimenta turbulencias de impactos filosóficos, culturales, espirituales y de valores. Nadie, sea persona o institución, estructura o nación, puede imaginarse o que dar aparte de estos impactos ni planificar sus grandes líneas de desarrollo futuro sin considerarlos, así como tampoco olvidar su propia memoria histórica.

Por otra parte, al interior de esas transformaciones planetarias, nuestro país, a su vez, transita desde hace algunas décadas por una realidad de profundas convulsiones políticas, económicas, éticas e intelectuales. En particular, el sistema educacional ha vivido y está viviendo avatares, búsquedas y experimentaciones que exigen profundizar una sana polémica plural, al mismo tiempo que definir y fortalecer una conciencia sobre los principios, tareas y desafíos ineludibles que enfrenta una verdadera Universidad.

En este entorno desarrolla sus actividades la Facultad de Humanidades y Educación (FHE) de la Universidad Central de Venezuela, una institución estatal, de derecho público, autónoma, con sesenta años de actividad, dedicada a la enseñanza y al cultivo superior de las humanidades, con una visión amplia, a la que no es indiferente el deterioro que en

estos años experimenta el rol del Estado en el sistema educacional del país, tan nítidamente advertible.

Es, pues, una Casa de Estudios estatal, hija del modelo de las universidades públicas, tal y como existen y predominan en todos los países democráticos en desarrollo y desarrollados del mundo.

La presencia de la FHE, por su rol y capacidad para aportar pensamiento, investigación, docencia, extensión y gestión, la transforma en un interlocutor válido y necesario para el desarrollo del país todo y, muy particularmente, para integrar los diversos proyectos educativos y sociales nacionales, en una empresa común que incorpore y respete los valores de la diversidad y la pluralidad.

En el cumplimiento de su misión, dirigida esencialmente a las jóvenes generaciones de estudiantes del país, la FHE aspira a lograr los mayores niveles de excelencia académica, concepto que engloba no sólo una elevada formación profesional de educandos, graduados y docentes, sino sobre todo una actitud personal en ellos, que encuentra su origen en un espíritu universitario auténtico y de profundo humanismo.

En el marco de su autonomía, la FHE ha desarrollado una reconocida actividad en las tareas de Docencia, Investigación y Extensión. Busca enfatizar hacia el futuro el fomento también a la creación en todos los ámbitos de su quehacer, adoptando simultáneamente significativas decisiones para obtener la más adecuada estructura académica y administrativa, y así asegurar el cabal cumplimiento

de los objetivos de su razón de ser y de las metas específicas que se están proponiendo.

La FHE, a partir de los llamados Ejes Orientadores de la planificación social del país, de los lineamientos de UNESCO sobre Educación Superior y de las conclusiones emanadas de diferentes Foros efectuados en la Universidad sobre el futuro de la Educación Superior y teniendo presente los revolucionarios cambios generados constantemente en las tecnologías de la información y comunicación, que impactan incisivamente la labor académica de las instituciones educacionales, se planteó la necesidad de elaborar su propio Plan Estratégico para su quehacer académico y administrativo, el cual busca reubicar y reorientar a la FHE a de Estudios en los nuevos contextos descritos, cada vez que ello sea requerido.

La formulación del presente Plan Estratégico de la FHE se construye sobre la premisa de que toda institución que aspira a ser parte viva y activa de la Educación Superior en nuestro país, que busca llegar a ser un espacio de desarrollo altamente competente para sus trascendentales objetivos, debe prepararse para estar en condiciones de acoger creadoramente los cambios que la realidad impone, debe saber enfrentar reflexivamente la necesidad y el surgimiento de superiores estructuras y modalidades, debe aprender a ser flexible para actuar con sus propias normativas y, necesariamente, debe aprender también a conquistar sensibilidad en su convivencia con la sociedad y sus agentes emergentes, tanto internos como externos.

La formulación de este documento es el resultado de un prolijo proceso altamente participativo, desarrollado en diversas etapas, a través de distintas comisiones e instancias académicas, implementado mediante modalidades de talleres interdisciplinarios, todo lo cual permitió condensar la reflexión, la elaboración y el pensamiento de los más amplios sectores componentes de la FHE.

El Consejo de Facultad de Humanidades constituyó la Comisión del Plan con fecha 20 de Abril de 2006, el cual tenía como misión construir el Mapa estratégico y el Plan Estratégico propiamente dicho, además de colaborar en la determinación de la Visión de la Universidad.

Luego de un período de consultas, encuestas y de oír opiniones sobre estos temas, los que se realizaron en todas las unidades de la Facultad, incluyendo a su personal administrativo y estudiantil, los días 26 y 29 de Mayo se realizó un Taller con la participación de 25 colegas de todos los estamentos con los cuales se construyó el Mapa estratégico, aprobado en Consejo de Facultad con fecha 13 de Junio, y por el Consejo Universitario el día 20 de Junio de 2006.

Posteriormente, a fines de Octubre de 2006, se concluyó el procesamiento de las encuestas y se preparó el primer Documento- Plan, borrador que fue sometido a consulta en la Comisión a mediados de Noviembre y, luego de discutir su texto y corregirlo, fue aprobado y finalmente presentado a Facultad el día 15 de Febrero de 2007, para su ejecución.

Es sólo con estos criterios que aquí se presentan las definiciones de la visión, de la misión, de los principios y de sus valores que nutren el sentido de vida de la FHE, así como los principales objetivos estratégicos para desempeñarse en las distintas áreas de su quehacer.

El presente Documento-Plan no constituye un cuerpo de verdades absolutas ni cerradas. Aborda sólo los grandes lineamientos estratégicos para el futuro desarrollo de la Facultad. Es perfectible, desde luego, y está abierto a las sugerencias que se propongan y a sus próximas experiencias. Es un material de trabajo cotidiano para ser materializado por las acciones concretas a que cada Escuela le corresponde formular, adoptar y dar vida.

Sólo así podrá transformarse en un Plan estratégico vivo, actual y con un efectivo liderazgo intelectual.

FUNDAMENTOS ESTRUCTURALES DEL PLAN ESTRATÉGICO

2.1 Organización:

2.1.1 Promover el desarrollo y la transformación organizacional que actualice y armonice el personal, la tecnología, los procesos y la infraestructura.

2.1.2 Actualizar y modernizar los servicios de información.

2.1.3 Promover políticas que contribuyan a un mayor intercambio transdisciplinario al interior de la Facultad.

2.2 Infraestructura:

2.2.1 Ampliar, modernizar y automatizar las estructuras administrativas, financieras y académicas.

2.2.2 Unificar y ampliar los espacios de pregrado y postgrado en áreas de fácil acceso para aumentar la oferta de cursos y servicios.

2.3 Los procesos internos:

2.3.1 Excelencia académica en Docencia , Investigación y extensión

2.3.1.1 Incentivar la formación integral del personal docente y de investigación.

2.3.1.2 Desarrollar políticas de ingreso y reposición de cargos de personal.

2.3.1.3 Promover y apoyar reformas curriculares a las nuevas modalidades de enseñanza y los procesos de aprendizaje.

2.3.1.4 Favorecer la incorporación de las TIC en el desarrollo de los procesos de docencia, investigación y extensión.

2.3.1.5 Favorecer el desarrollo de los estudios a distancia en pregrado y postgrado.

2.3.1.6 Promover procesos de investigación que den respuestas a necesidades locales, regionales y/o nacionales.

2.3.2 Fomentar eventos artísticos, culturales, deportivos y recreativos y espacios de intercambio de saberes.

2.3.3 Favorecer la producción de materiales instruccionales de calidad.

2.3.4 Favorecer la vinculación de pregrado, postgrado e institutos de investigación.

2.4 Las relaciones con el entorno

2.4.1 Relaciones Institucionales:

2.4.1.1 Promover y mantener alianzas y convenios con instituciones y universidades nacionales e internacionales de alto nivel.

2.4.1.2 Establecer vínculos y alianzas con organizaciones públicas y privadas, nacionales e internacionales de alto nivel.

2.4.2 Comunicación, Información y divulgación:

2.4.2.1 Diseñar una política comunicacional intra y extramuros para la difusión de recursos, productos y saberes generados por la Facultad.

2.4.2.2 Definir una política de producción editorial de obras del personal docente, egresados y de colegios profesionales.

2.4.2.3 Establecer y fortalecer vínculos con los egresados y los gremios.

2.4.3 Pertinencia social:

2.4.3.1 Formular propuestas y soluciones a problemas sociales.

2.4.3.2 Recoger y preservar el acervo histórico cultural.

2.4.3.3 Crear espacios para articular saberes tradicionales.

2.4.3.4 Ofrecer asesorías, servicios y proyectos comunes con la comunidad.

2.4.3.5 Fomentar a través de las actividades de docencia, investigación y extensión el desarrollo del servicio comunitario del estudiante.

3. LA FILOSOFÍA INSTITUCIONAL

3.1 Visión

La visión de la Facultad de Humanidades y Educación es un conjunto de ideas que proporcionan el marco de referencia de lo que se espera sea en el futuro. Para su representación se parte de la situación presente, se proyecta hacia el futuro y se visualiza una situación objetivo que se habrá logrado alcanzar en ese futuro deseado.

La Facultad de Humanidades y Educación, tiene una larga tradición de trabajo innovador en las áreas humanísticas y educativas en Venezuela. Sus aportes le han valido reconocimientos que le dan un lugar de vanguardia en Venezuela en la producción y difusión del conocimiento. La calidad y prestigio de sus actividades la han convertido en elemento de evolución progresista, motor del enriquecimiento del acervo cultural de la nación y foco de la transformación del sistema educativo venezolano.

Han sido constantes de su quehacer la conjugación de la tradición y modernidad, el fomento y la defensa del ideal humanista, sus contribuciones a la incorporación del país en la sociedad del conocimiento y la búsqueda de la comprensión del hombre como individuo y en su relación con el entorno.

Por estas razones, la visión de la FHE es la siguiente:

La FHE es una institución de vanguardia que conjugando tradición y modernidad es reconocida nacional e internacionalmente por la calidad y prestigio de sus enseñanzas, investigaciones, actividades de extensión e iniciativas para enriquecer el acervo cultural de la nación.

Toda organización educativa tiene unas razones básicas para existir. En el caso de la Facultad de Humanidades y Educación, su objeto fundamental es generar, difundir y transferir el conocimiento científico-humanístico. Sin embargo al momento de establecer la misión, deben incorporarse elementos que vayan más allá de esas razones básicas, que le permitan a la facultad de Humanidades y Educación, iniciar un proceso de diferenciación que resalte sus características particulares más allá de lo evidente.

No se trata simplemente de transferir conocimiento, sino de la formación y capacitación de profesionales de alto nivel con pensamiento plural, capacidad crítica y valores éticos y democráticos que apunten al compromiso social en las áreas humanísticas y de la educación. No se trata solamente de generar y difundir conocimiento, sino de mantener un compromiso con la sociedad venezolana diseñando planes de estudio e investigaciones coherentes con las necesidades de su entorno social, participando activamente en los debates sociales y ofertando formación continua y otros servicios relacionados especialmente con la comprensión del mundo desde una perspectiva humanista.

3.2• Misión

Promover en la población venezolana la comprensión del mundo desde una perspectiva humanista y educativa mediante actividades de formación, investigación y extensión que tengan sentido de pertinencia social.

4. PRINCIPIOS Y VALORES ORGANIZACIONALES

Los principios son un conjunto de creencias colectivas que inspiran la vida de la Facultad de Humanidades y Educación, definen lo que es importante para su desarrollo y determinan el soporte de toda la cultura organizacional. Los principios surgen de una combinación de valores que deben ser compartidos y practicados por todos los integrantes de la Facultad.

4.1 PRINCIPIOS:

1. Excelencia académica

La búsqueda de la excelencia en las acciones cotidianas de docencia, investigación, extensión, prestación de servicios y gestión institucional.

2. Vocación innovadora

Existe una permanente disposición a la innovación, a su análisis y a la asunción de riesgos como medio de adaptación al cambio.

3. Excelencia del diseño curricular

El currículo académico, la investigación y la extensión responden a las necesidades y realidades del entorno social. El diseño curricular tiene como orientaciones básicas la integración de saberes, la flexibilidad, la transversalidad y la educación permanente.

4. Acción académica integral, equilibrada y comprometida

Todo docente asume sus responsabilidades académicas, de investigación, de extensión y de autoformación con equidad, seriedad y exigencia. Su ejercicio laboral es consistente con su dedicación y

escalafón. Todo estudiante prepara sus clases, cumple sus asignaciones, exige sus derechos, cumple sus deberes y tiene una participación activa en la comunidad universitaria.

5. Clima de convivencia armónico

Las relaciones entre los miembros de la comunidad se basan en el respeto al ser humano. Existe un compromiso y una disposición permanente al desarrollo y fortalecimiento de un ambiente armónico para la discusión, el intercambio de ideas y la convivencia.

6. Desarrollo y evaluación continua

Todo docente, estudiante y trabajador está comprometido con procesos de evaluación continua como vía para el mejoramiento de su desempeño y retribución justa al trabajo realizado.

7. Compromiso con la autonomía universitaria

La autonomía como una tarea ética y política que exige un claro compromiso con la defensa de los principios de Equidad, Pluralidad, Justicia, Libertad, Solidaridad y Democracia que inspiran la naturaleza y fines de la Universidad pública.

8. Liderazgo en la creación y difusión del conocimiento

La búsqueda constante del liderazgo en el conocimiento, contribuyendo a su creación, transmisión, actualización y aplicación.

9. Trabajo en equipo

El trabajo en equipo está siempre presente como eje facilitador de los procesos de formación, investigación, extensión y gestión.

10. Responsabilidad compartida

La responsabilidad compartida por los distintos sectores de la comunidad universitaria en el gobierno, gestión y control del funcionamiento de la Universidad.

4.2 VALORES:

Los valores constituyen el núcleo de la actuación de todo miembro de la comunidad de la facultad de Humanidades y Educación. Son significaciones positivas que orientan la elección preferencial de un determinado modo de actuación en función de lograr el cumplimiento de los objetivos, las metas, la misión y la visión.

Los valores, que pueden ser considerados como pautas de conducta que compartidas por toda la comunidad de la Facultad de Humanidades y Educación son los siguientes:

1. Respeto al ser humano y al valor del desarrollo integral.
2. La ética profesional y la praxis como medio de vida.
3. El compromiso con los más necesitados.
4. El sentido de ética, justicia, libertad y democracia.
5. La defensa y la promoción de los valores sociales e individuales, tales como la libertad, fraternidad, inclusión, justicia social, pluralismo, respeto de las ideas y el espíritu crítico, así como la búsqueda de la verdad, la

- convivencia pacífica y la defensa de los derechos humanos.
6. La atención a la eliminación de la desigualdad social y de la discriminación por cualquier razón.
 7. El decidido apoyo a la causa de la paz.
 8. El carácter abierto a las corrientes del pensamiento universal y el compromiso con la comunidad venezolana y con su desarrollo humano, cultural y socio-económico.

4.3. La Facultad de Humanidades y Educación y su Objeto Último:

1. Generar, difundir y transferir el conocimiento científico – humanístico.
2. Formar profesionales de alto nivel en los campos humanísticos y educativos con pensamiento plural, capacidad crítica y valores éticos y democráticos que apunten al compromiso social.
3. Contribuir en la construcción de procesos de formación humanística en las diversas áreas del conocimiento y en distintos sectores sociales.
4. Contribuir al enriquecimiento del acervo cultural de la nación y con la transformación del sistema educativo nacional.
5. Consolidar la FHE como institución de vanguardia nacional e internacional en las áreas humanísticas y educativas.
6. Contribuir a la incorporación del país en la sociedad del conocimiento.

5. EL MAPA ESTRATÉGICO

La formulación de un Plan estratégico coherente, plural y consensuado es lo que ha permitido proponer una relación funcional renovada con las demás instituciones internas y externas a la universidad y, tal vez, lo más importante, ha permitido forjar consensos en la comunidad de la FHE en torno a objetivos académicos, administrativos y con el entorno nacional e internacional.

El plan estratégico debe contar con no sólo con un consenso, sino también con el firme compromiso de la comunidad de la Facultad para alcanzar el logro de sus objetivos.

Para construir el Mapa Estratégico se efectuó una profunda reflexión sobre las variables estratégicas, propugnando el análisis de oportunidades y amenazas, de fortalezas y debilidades, pero también su ubicación como un sector dentro de la vida universitaria y nacional para poder posicionar a la FHE en función de sus características y demandas nacionales.

Tal vez, lo más importante en este aspecto sea que con este método, se basó la estrategia en la cultura de la FHE: en su misión, visión, valores y formas de hacer las cosas. En este sentido, la estrategia no hace sino concretar nuestra propia cultura. Y, en esto, se debe decir con claridad lo aportados por uno de sus teóricos, “la estructura sigue a la estrategia”; el plan debe ser un proceso integrador y participativo y conformar un proceso integrador. El documento Plan podrá guardarse y permanecer en una gaveta, pero las ideas del plan

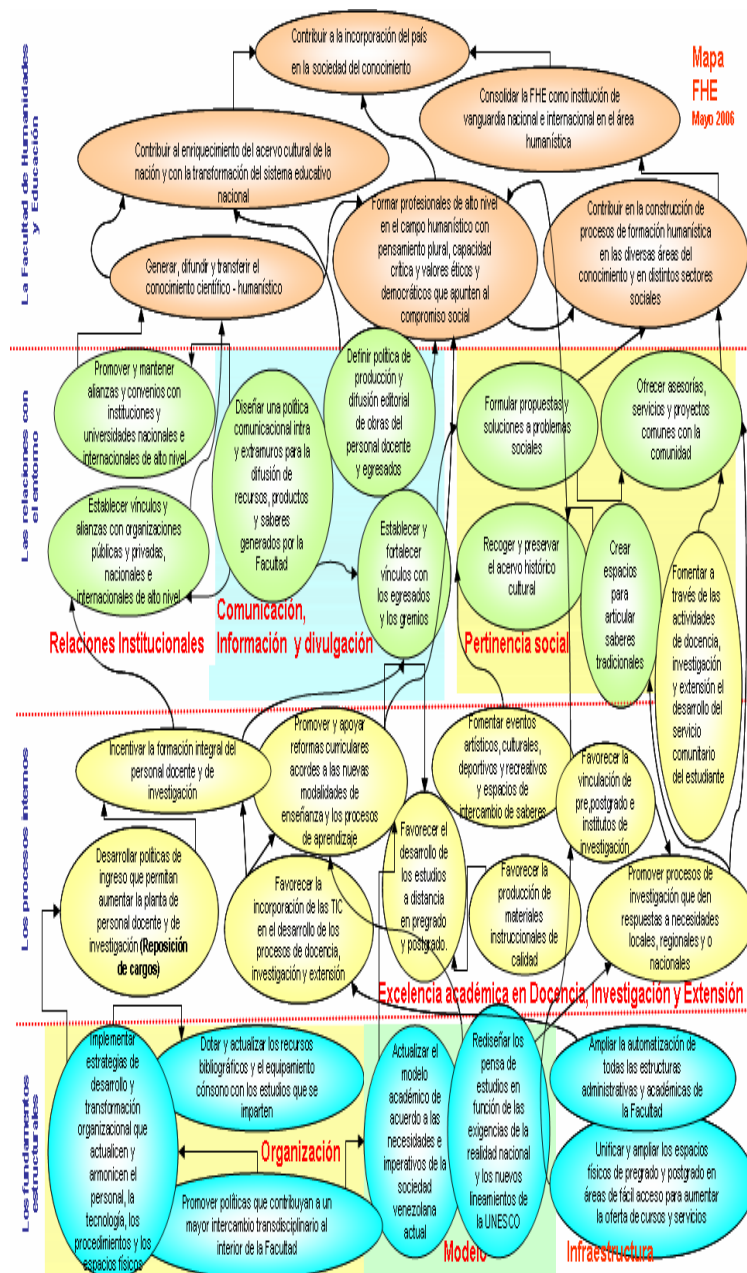
deben cobrar vida en todos los integrantes de la Facultad.

El mapa se construyó sostenido en cuatro ejes, siendo el superior el destinado a ubicar las más elevadas ideas de lo que debe hacer la Facultad, los mismos que luego serán los objetivos estratégicos de los diferentes proyectos planteados para ejecutar. Aquí, quedó ubicada la necesidad general de que ésta se incorpore a la sociedad del conocimiento, que contribuya al enriquecimiento del acervo cultural nacional, a la transformación del sistema educacional, a difundir el conocimiento humanístico, a consolidarse como institución y a formar profesionales del más alto nivel.

En el eje siguiente, de las relaciones con el entorno, se definieron objetivos estratégicos dentro de las áreas de las interrelaciones institucionales con el fin de fortalecerlas, de política de comunicación, información y divulgación, y de pertinencia social.

Es bueno destacar también que en la construcción de los ejes bases, como son los de relaciones con el entorno, de los procesos internos a implementar y de sus fundamentos estructurales, se utilizaron intensamente los documentos aportados por el Consejo de Facultad en ocasión de la presentación sobre *Políticas académicas*, realizado en Mayo de 2006; el de *Políticas académicas prioritarias de la Facultad de Humanidades y Educación*, realizado en el año 2004; y los resultados del *Taller Líneas prioritarias de acción académica* (Síntesis), efectuado posteriormente ese mismo año, los cuales contribuyeron a enriquecer la discusión sobre las áreas estratégicas, la excelencia académica en

docencia, investigación y extensión; políticas de ingreso y reposición del personal; ampliación y modernización de la infraestructura; y en lo referente a la organización de la Facultad, el buscar nuevos modelos académicos y de los pensa, motivado esto por las desproporciones encontradas.



6. MATRIZ FODA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION

	FORTALEZAS: En lo Directivo: • Disposición a lograr una distribución presupuestaria mas justa basada en criterios. • Política de ingresos de la Facultad En el Talento Humano: • Alto índice de publicaciones. • Publicaciones reconocidas y premiadas. • Importante grupo de docentes con elevado perfil académico. En lo tecnológico: • Disposición a innovar y a desarrollar tecnologías de información y comunicación. En lo Financiero: • Generación de recursos propios por vía de postgrados. • Disposición a generar recursos propios por vías alternativas. En la infraestructura: • Proyectos de reestructuración de la infraestructura de algunos espacios aprobados.	DEBILIDADES: En lo Directivo: • Limitadas capacidades gerenciales para comunicar, controlar, evaluar la gestión y tomar decisiones. • Rigidez de la estructura organizacional. • Poca capacidad de adaptarse a los cambios. • Bajo nivel de integración pregrado /postgrado. • Limitadas herramientas técnicas para manejar el presupuesto por proyectos. • Poca pertinencia de los distintos regímenes de estudios. • Orientación actual de los EUS. • Baja productividad de los Consejos de Facultad. • Débil organización y oferta de servicios de apoyo a los estudiantes.

		En lo Tecnológico: • Limitado acceso de estudiantes, profesores y trabajadores administrativos a equipos, servicios y sistemas telemáticos. • Equipos y tecnología desactualizados • Limitada producción de materiales instruccionales soportados en TIC. En el Talento Humano: • Bajo índice de reposición de cargos. • Inadecuados perfiles docentes por dedicación y por escalafón. • Deficiente cumplimiento de la función de investigación. • Baja capacidad para retener docentes. • Baja capacidad para retener estudiantes. • Bajo sentido de pertenencia del personal administrativo y obrero. En lo Financiero: • Baja capacidad

		para generar recursos por fuentes no tradicionales. • Administración ineficiente del presupuesto. • Inadecuada distribución de recursos entre las escuelas. En la infraestructura: • Dispersión de los espacios. • Deficiente mantenimiento de las instalaciones. • Limitada calidad y pertinencia de los espacios. • Inadecuada distribución de espacios. • Mobiliario desactualizado. • Bajo índice de ocupación de aulas.
OPORTUNIDADES: • Creación del Ministerio de Educación Superior. • Ley de Servicio Social Comunitario Estudiantil. • Diversidad social de los estudiantes. • Vinculación con las comunidades a través de servicios de extensión. • Vinculación con las comunidades a través de servicios	POTENCIALIDADES: • Aplicar indicadores a la distribución del presupuesto de las facultades. • Formular propuestas y soluciones creativas a problemas sociales. • Desarrollar un sistema eficiente y rentable de producción y difusión editorial de obras del personal docente y egresados.	DESAFIOS: • Ofrecer asesorías, servicios y proyectos comunes con la comunidad que sirvan para generar ingresos adicionales a la FHE • Crear espacios para articular saberes tradicionales • Promover y mantener

de intervención comunitaria. • Vinculación con los organismos del estado que producen programas sociales. • Vigencia de la protesta universitaria. • Distribución geográfica de los EUS a nivel nacional. • Impacto de la FHE a nivel nacional • Calidad de los egresados. • Tendencia mundial a la globalización.	• Convertirse en un centro piloto de referencia nacional para la recepción / intercambio de estudiantes internacionales. • Fomentar eventos artísticos, culturales, deportivos y recreativos y espacios de intercambio de saberes • Favorecer la incorporación de las TIC en el desarrollo de los procesos de docencia, investigación y extensión • Ampliar la automatización de todas las estructuras administrativas y académicas de la Facultad • Promover políticas que contribuyan a un mayor intercambio transdisciplinario al interior de la Facultad.	alianzas y convenios con instituciones y universidades nacionales e internacionales de alto nivel. • Establecer vínculos y alianzas con organizaciones públicas y privadas, nacionales e internacionales de alto nivel manteniendo el rol humanístico y la vigencia social. • Favorecer el desarrollo de los estudios a distancia en pregrado y postgrado. • Unificar y ampliar los espacios físicos de pregrado y postgrado en áreas de fácil acceso para aumentar la oferta de cursos y servicios • Promover y apoyar reformas curriculares acordes a las nuevas modalidades de enseñanza y los procesos de aprendizaje • Implementar

		estrategias de desarrollo organizacional que actualicen y armonicen el personal, la tecnología, los procedimientos y los espacios físicos
AMENAZAS: • Enfrentamiento de las autoridades universitarias con el sector público. • Discurso de masificación de la educación superior. • Ausencia de alianzas estratégicas importantes. • Débil vinculación con otras casas de estudios. • Ausencia de inversión privada en la FHE. • Inexistencia de bloques académicos sólidos vinculados a la FHE. • Limitada participación en eventos académicos, congresos, etc.	RIESGOS: • Perder el liderazgo del sector humanístico universitario.	LIMITACIONES: • Limitado desarrollo de la carrera docente para nuevos profesores.

7. LINEAMIENTOS ESTRATÉGICOS DEL PLAN

7.1 Estrategias de trabajo:

Para darle un sentido mas operativo y específico a las áreas estratégicas definidas como elementos agrupadores de las estrategias que componen el Mapa Estratégico se definieron las estrategias de trabajo que orientarán el plan, a saber:

- 1.Transformación curricular.
- 2.Fortalecimiento de la educación a distancia.
- 3.Mejoramiento progresivo de la calidad educativa
- 4.Promoción del desarrollo y transformación organizacional y de las tecnologías como eje armonizador y simplificador de procesos.
- 5.Incorporación progresiva de una generación de relevo docente de calidad y alto desempeño.
- 6.Desarrollo de sentido de pertinencia y vinculación con la sociedad.
- 7.Ampliación de la cobertura y mejoramiento progresivo de la calidad de los servicios de apoyo.
- 8.Consolidación de la FHE como institución de vanguardia nacional e internacional en las áreas humanísticas y educativas.
- 9.Incorporación del país a la sociedad del conocimiento desde el campo de las humanidades y la educación.

7.2 Relación Estrategias de trabajo-Objetivos estratégicos-Proyectos:

Para darle consistencia al plan, se construyó un esquema en el que se relacionan las estrategias, con los objetivos estratégicos definidos en cada área en el mapa y los proyectos que en términos operativos deben ser adelantados para contribuir al logro de los objetivos estratégicos:

8. ESTRATEGIAS DE TRABAJO/ OBJETIVOS ESTRATEGICOS/ PROYECTOS ESTRATEGIAS

1. Transformación curricular.

Objetivo estratégico 1.1. Promover y apoyar reformas curriculares acordes a las nuevas modalidades de enseñanza y los procesos de aprendizaje.

Proyectos:

Diseño e implantación de nuevos currícula para la formación de Profesionales en las áreas humanísticas y de la educación.

Diseño del proceso de transición para la aplicación del nuevo diseño curricular.

Objetivo estratégico 1.2. Promover políticas que contribuyan a un mayor intercambio transdisciplinario al interior de la Facultad.

Proyecto. Diseño de un sistema de movilidad entre las diferentes escuelas para docentes y estudiantes.

Objetivo estratégico 1.3. Rediseñar los planes de estudios en función de las exigencias de la realidad nacional y los nuevos lineamientos de la UNESCO

Proyectos:

Metodología para actualización continua de programas de acuerdo a las necesidades de los diferentes escenarios de ejercicio profesional.

Plan de evaluación continua de la administración de los currícula de las distintas escuelas.

Estrategia 2: Fortalecimiento de la educación a distancia.

Objetivos estratégico 2.1. Favorecer el desarrollo de los estudios a distancia en pregrado y postgrado.

Proyectos:

Formación y actualización docente en el uso didáctico de las tecnologías de la información y la comunicación.

Desarrollo de la plataforma tecnológica para ingresar al mundo de la educación virtual.

Objetivo estratégico 3.2. Favorecer la producción de materiales instruccionales de calidad y ajustados a la educación a distancia.

Proyectos:

Producción de materiales instruccionales soportados en tecnologías de la información y la comunicación.

Estrategia 3. Mejoramiento progresivo de la calidad educativa

Objetivo estratégico 3.1. Incentivar la formación integral del personal docente y de investigación

Proyectos:

Programa de formación y actualización de los docentes de la FHE en las diferentes áreas del conocimiento y sus didácticas específicas.

Objetivo estratégico 3.2. Favorecer la incorporación de las TIC en el desarrollo de los procesos de docencia, investigación y extensión

Proyectos:

Diseño del programa y las líneas de investigación de la Facultad y de cada Escuela en particular.

Diseño de una normativa para la incorporación de estudiantes a trabajos de investigación.

Banco automatizado de investigaciones en humanísticas y educativas.

Objetivo estratégico 3.3. Favorecer la vinculación de pre,postgrado e institutos de investigación

Proyectos:

Sistema de indicadores para la evaluación de la gestión investigativa de la FHE.

Diagnóstico de las necesidades de investigación en las áreas humanísticas y educativas requeridas por instituciones públicas y privadas.

Programa de integración pregrado – postgrado.

Objetivo estratégico 3.4. Definir política de producción y difusión editorial de obras del personal docente y egresados

Proyecto:

Publicación y divulgación de investigaciones educativas.

Objetivo estratégico 3.5. Formar profesionales de alto nivel en el campo humanístico con pensamiento plural, capacidad crítica y valores éticos y democráticos que apunten al compromiso social.

Proyectos:

Manual de normas y procedimientos para realizar prácticas profesionales y pasantías.

Establecer convenios marco y convenios específicos para el desarrollo de prácticas profesionales y pasantías.

Estrategia 4. Promoción del desarrollo y transformación organizacional y de las tecnologías como eje armonizador y simplificador de procesos.

Objetivo estratégico 4.1. Implementar estrategias de desarrollo y transformación organizacional que actualicen y armonicen con el personal, la tecnología, los procedimientos y los espacios físicos

Proyectos:

Desarrollo de una cultura de prestación de servicios.
Metodología de Evaluación Institucional.
Formación y capacitación en gestión universitaria a diferentes niveles.
Inducciones y reinducciones al personal docente y administrativo.
Reingeniería de los procesos y automatización de los servicios administrativos de la FHE.
Diagnóstico de las necesidades de transformación organizacional de la Facultad
Propuesta de modelo de transformación organizacional de la Facultad.

Objetivo estratégico 4.2. Ampliar la automatización de todas las estructuras administrativas y académicas de la Facultad

Proyectos:

Masificación de las conexiones a internet.
Creación de una intranet en la FHE que conecte a todas las escuelas.

Objetivo estratégico 4.3. Unificar y ampliar los espacios físicos de pregrado y postgrado en áreas de fácil acceso para aumentar la oferta de cursos y servicios

Proyectos:

Desarrollo de un aula modelo en cada escuela dotada de equipos informáticos y audiovisuales de apoyo a la enseñanza.

Propuesta de redistribución de las sedes de las dependencias de la FHE.

Estrategia 5. Incorporación progresiva de una generación de relevo docente de calidad y alto desempeño.

Objetivo estratégico 5.1. Desarrollar políticas de ingreso que permitan aumentar la planta de personal docente y de investigación (Reposición de cargos).

Proyectos:

Propuesta para la creación de cargos administrativos y docentes con partidas recurrentes.

Política de desarrollo de personal docente y administrativo.

Ampliación del uso de becas académicas.

Desarrollo de una propuesta basada en indicadores para racionalizar la distribución del presupuesto para reposición de cargos de la UCV por Facultades.

Estrategia 6. Desarrollo de sentido de pertinencia y vinculación con la sociedad

Objetivo estratégico 6.1. Actualizar el modelo académico de acuerdo a las necesidades e imperativos de la sociedad venezolana actual.

Se cubre con el Proyecto 1.3.1

Objetivo estratégico 6.2. Formular propuestas y soluciones a problemas sociales.

Proyectos:

Banco de proyectos de la Facultad de Humanidades y Educación.

Crear un banco de proyectos comunitarios.

Objetivo estratégico 6.3. Ofrecer asesorías, servicios y proyectos comunes con la comunidad.

Proyectos:

Ejecución de proyectos bajo la modalidad de consorcios con participación de la FHE y organizaciones de la comunidad.

Creación de una Figura jurídica para la prestación de servicios de consultoría y capacitación a terceros.

Objetivo estratégico 6.4. Fomentar a través de las actividades de docencia, investigación y extensión el desarrollo del servicio comunitario del estudiante.

Proyectos:

Normativa para el funcionamiento del servicio comunitario estudiantil.

Formación y capacitación de profesores y estudiantes en el servicio comunitario.

Desarrollo de convenios con Organizaciones e Instituciones para la prestación del servicio comunitario estudiantil.

Objetivo estratégico 6.5. Crear espacios para articular saberes tradicionales.

Proyecto:

Programa de extensión de la FHE con participación de estudiantes, docentes, trabajadores y comunidad en general.

Objetivo estratégico 6.6. Promover procesos de investigación que den respuestas a necesidades locales, regionales y o nacionales.

Proyecto:

Programa acompañamiento para la realización de diagnósticos situacionales comunitarios.

Objetivo estratégico 6.7. Fomentar eventos artísticos, culturales, deportivos y recreativos y espacios de intercambio de saberes.

Proyecto:

Fortalecimiento de la gestión de proyectos de las unidades y servicios de extensión.

Estrategia 7. Ampliación de la cobertura y mejoramiento progresivo de la calidad de los servicios de apoyo.

Objetivo estratégico 7.1. Dotar y actualizar los recursos bibliográficos y el equipamiento cónsono con los estudios que se imparten.

Proyectos:

Propuesta para ajustar los horarios de los servicios a las necesidades de los usuarios.

Difusión de los servicios de apoyo y de su alcance.

Estrategia 8. Consolidación de la FHE como institución de vanguardia nacional e internacional en las áreas humanísticas y educativas.

Objetivo estratégico 8.1. Promover y mantener alianzas y convenios con instituciones y universidades nacionales e internacionales de alto nivel.

Proyectos:

Desarrollo de congresos, seminarios, talleres, foros y encuentros internacionales.

Asistencia a congresos, seminarios, talleres, foros y encuentros internacionales.

Objetivo estratégico 8.2. Diseñar una política comunicacional intra y extramuros para la difusión de recursos, productos y saberes generados por la Facultad

Proyectos:

Radio comunitaria de la FHE

Proyecto editorial (revista o periódico) de la FHE

Objetivo estratégico 8.3. Establecer vínculos y alianzas con organizaciones públicas y privadas, nacionales e internacionales de alto nivel

Proyectos:

Propuesta de asociaciones estratégicas para la dotación y el mantenimiento de las instalaciones.

Desarrollo del Proyectos de 6.3 como coadyuvante

Objetivo estratégico 8.4. Establecer y fortalecer vínculos con los egresados y los gremios

Proyectos:

Encuentro de egresados de la FHE por escuelas.

Creación de base de datos de egresados.

Programa de formación en cogestión con los egresados.

Programa de actualización profesional para egresados.

Incorporación del país a la sociedad del conocimiento desde el campo de las humanidades y la educación.

Estrategia 9. Generar, difundir y transferir el conocimiento científico – humanístico.

Objetivo estratégico 9.1. Se cubre con el desarrollo de los Proyectos de 7.1.a 8.1.

Objetivo estratégico 9.2. Contribuir en la construcción de procesos de formación humanística en las diversas áreas del conocimiento y en distintos sectores sociales.

Proyectos: Idem a 9.1.

Objetivo estratégico 9.3. Contribuir al enriquecimiento del acervo cultural de la nación y a la transformación del sistema educativo nacional

Proyectos:

Desarrollo de página web cultura en línea

Programa de alianzas para el enriquecimiento del acervo cultural de la nación.

Objetivo estratégico 9.4. Recoger y preservar el acervo histórico cultural

Proyectos:

Desarrollo de un sistema de información del patrimonio histórico – cultural.

Programa escuela taller para el manejo y recuperación de acervos históricos con participación comunitaria.

(1) Presentado al Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela (UCV), Mayo de 2007

TEATRO

LOS NUEVOS PARADIGMAS ESTÉTICOS DEL TEATRO (1)

INTRODUCCIÓN

Será por sus características propias o por las relaciones que establece con la sociedad que lo presencia, pero el teatro se verá siempre sujeto a cambios y a influencias. Su desarrollo siempre parece caminar acompañado de estas variables culturales que nunca lo desamparan; pero, sus paradigmas son verdaderos acertijos, laberintos indescifrables por los que es difícil caminar. No sólo se trata de adivinar el futuro, lo que ya es difícil, ni de tratar de armar algún patrón disperso por el espacio escénico, sino de buscar los puntos de quiebre de sus características y los que incorporan las culturas para obtener una diversidad de encrucijadas que pueden o no llegar a constituirse en verdaderos paradigmas. La probabilidad de error no es pequeña. Ya en los años setenta, y en ocasión de observar el gran auge que tenían las prácticas de la creación colectiva en todo el mundo, algunos estudiosos veían como próximo una época en la que la noción de teatro se transformaría fundamentalmente: ya no se escribirían obras ni se utilizaría todo el instrumental de una puesta en escena normal, sino que el teatro todo se encaminaría por una suerte de creación-improvisación, de la que quedaría como testimonio una especie de

pentagrama musical en donde estarían señalados las distintas notas y tonos dramáticos de una pieza teatral. Se espera que este artículo no se constituya en ese pentagrama.

Una generación que pasa

Para aquellos que vienen estudiando el teatro desde hace algunos años, la situación presente se enmarca dentro de un contexto muy diferente al de épocas anteriores. Acostumbrados a escuchar hablar de la Unión Soviética desde 1917, hoy presencian el vacío de esa realidad; el muro de Berlín que dividió a Alemania en dos y que se constituyó en un compulsivo monumento a la “guerra fría” por casi medio siglo hoy no es más que una ruina abandonada; Nelson Mandela que estuvo veintisiete años como preso político hoy es el flamante Presidente de su nación; las dictaduras latinoamericanas que por casi dos décadas mostraron una faz terrible del continente hoy han dado paso a prósperas democracias. Todos estos hechos fueron, indudablemente, para muchos, momentos emotivos e inspiradores de importantes obras teatrales de su época, pero cuyo referente actual es muy distinto. Se podría decir, incluso, que más de una generación conoció, vivió y discutió un mundo teatral inserto en este marco que hoy ya no existe.

Esto demuestra que los cambios mencionados dan una especial dinámica a la escena universal, configurando circunstancias inesperadas y, por tanto, abriendo espacio a nuevos patrones estéticos que podrían convertirse en grandes paradigmas del teatro. Porque si todos aquellos sólidos símbolos

políticos y culturales de una época han evanecido en el aire sin más, entonces eso bien podría significar que todo lo que nos parece sólido hoy también podría mañana convertirse en aire. O mejor dicho aún, en términos de la teoría cultural, que toda emancipación artística se asienta en un continuo proceso de liberación del hombre, aunque a veces éste parezca contradictorio. No debe dejar de observarse que a pesar de todo, los moscovitas pasan actualmente por un período difícil no exento de hambre y de deficiencias en sus más preciados servicios, incluyendo el teatro, que la tumba de Brecht en Alemania ha sido profanada por grupos neo-nazis que amparados en la ideas de la reunificación nacional han pintado sobre ella “puerco judío”, que el problema racista en Sud Africa no ha cesado, y que en general, existe hoy en el mundo más hambre que nunca. Esto llevaría a pensar que a pesar del trascendente paso dado, no ha habido una clara concepción de lo que sigue al colapso, manteniendo una visión naive del futuro y permitiendo una alarmante resurgencia de obsoletas ideas nacionalistas, de fundamentalismo religioso y de ideologías políticas reaccionarias de todo tipo.

Esto toca de lleno al teatro, a todo el arte y a sus bases teóricas, porque de hecho pareciera insistirse en que la forma fundamental de toda cultura es política.. Las teorías post-estructuralistas del arte, las de la ideología, las de la deconstrucción del lenguaje o del signo, pueden no estar de acuerdo en muchas cosas, pero todas reconocen el carácter político de toda cultura. Alguien pensará que esto es asombroso. Lo que ocurre es que hasta ahora el arte

se había visto sólo influenciado por la esfera política, y en ese sentido el discurso artístico puso su énfasis en el *contenido* político, forma explícita que virtualmente ha definido todo arte político -en la cual el tema de una pieza trata simplemente lo que en lenguaje usual se entiende por político-, independiente de la intención de la obra. Los cambios actuales tienden a transformar esta visión y a descubrir ahora lo que se conoce como la *función* política y la *crítica a la ideología*, siendo ambos poderosos instrumentos de las estéticas por cuanto manejan en profundidad el más importante mecanismo de control social, cual es el ideológico.

El teatro se revitaliza y libera a partir de las mismas contradicciones en que las teorías lo atrapan, pero también se nutre de la energía y de los recursos que siempre le proporciona su espectador, normalmente el pueblo.

Este es el primer paradigma que podría visualizarse, el que llama a un rechazo del discurso político -quedándose en la confusión para terminar cayendo en el reconocido vacío existencial- y que plantea algo así como el agotamiento de la diversidad de estilos y de las innovaciones. En forma crítica, se está demostrando su limitado alcance de expresión y la emergencia subyacente de un antiguo paradigma que desempolvándose presenta nuevamente el concepto del *dramaturgo de su tiempo*, que inmerso en estos cambios, a veces ignorándolos, escribe dramas de la mejor forma que puede porque siente la necesidad de hacerlo. El tiempo arreglará su clasificación en categorías analíticas.

Latinoamérica ante la nueva creación teatral.

El otro aspecto que tiene relevancia en esta discusión es el análisis de la situación dramática de América Latina. Un breve recuento, sólo a partir de el presente siglo, da luces de cómo los diversos paradigmas del teatro universal han sido recibidos en el continente, y cómo algunos de ellos han sido modificados o adelantados. La primera renovación escénica en Latinoamérica ocurre en la década del veinte, en la cual se conjugan el deseo de promover un teatro de mejor calidad con la entrada de nuevas tendencias europeas. En el sur del continente se cuestiona el *viejo naturalismo* de Florencio Sánchez, el de Herrera o el de Hernández, considerados pasados de moda. Pese a que estos años son llamados la década de la *toma de conciencia americana*, a que en el ambiente erístico predominan los escritores de las capas medias -los intelectuales- a que en unos pocos países ya se comienza a hablar de *industrialización* y su secuelas de marginalidad urbana, a que casi simultáneamente surgen los partidos comunistas y los movimientos populistas con los cuales se ensayan alianzas, esta renovación no hizo otra cosa sino poner en la escena continental lo último de las *tendencias universales*, sustentadas en una estética europeizante.

Es cierto que hay un cambio estético. El caso del Río de la Plata puede ilustrar esta situación. En 1930 se formó el Teatro del Pueblo, punto de partida del denominado *Teatro independiente*, que introduce a autores europeos y norteamericanos de éxito como lo serían Ibsen, Pirandello u O'Neill, pero que también se volcó hacia un desarrollo dramático

esencialmente nacional, de acercamiento a una audiencia urbana y de promoción de sus propios autores, características éstas que finalmente identificaron al movimiento. Con el tiempo, el teatro argentino iría adoptando estas constantes artísticas a tendencias locales como lo fueron el *realismo crítico* o *el grotesco*, y una pléyade de autores dramáticos que ubicaría al país a la cabeza teatral del continente. Esta renovación, por tanto, marcará el primer hito del teatro latinoamericano que incorpora en su quehacer una llamada *interfase estética dependiente*, que aisló en un principio a los nacientes movimientos locales en favor de las corrientes externas imperantes.

La continuación de estas ideas marcará etapas siguientes de actualización y universalización teatral del continente. A través de este sutil mecanismo se contrapondría el éxito actual, lo importado -considerado de carácter más universal-, con lo nacional -considerado antiguo y objeto de marginación-. De esta forma, no es de extrañar que el denominado despegue verdadero del teatro latinoamericano hacia lo contemporáneo, que ocurre a partir de los años cincuenta, se viera profundamente marcado por el ingreso del teatro a un nuevo campo cultural basado en la incorporación de modas y vanguardias teatrales que inundarían el continente. Era esta una estética diferencial que hacía compartir lo europeo con lo norteamericano para beneficio de una cultura oficial populista que subyace en cada país. De ahí la aglomeración de tendencias nuevas al continente que cual moda inundaron a la escena, especialmente a sus autores: absurdo, crueldad, existencialismo, teatro pobre, etc.

son algunas de ellas. Y aunque estas tendencias irían decayendo por efecto del snobismo o superadas por una realidad más dramática que la misma acción dramática de ellas, conduce a que estos autores en los años setenta nuevamente tienda a encaminarse por obras más realistas, neo-realistas o de un *nuevo naturalismo*.

Cruel paradoja la de esta evolución renovadora del teatro en América Latina que ubicará a la escena continental actual en un difícil y compleja encrucijada. De una parte, surge como evidente el reflujo estético de aquellos olvidados momentos de comienzo de siglo, con sus naturales actualizaciones, pero también se presenta el influjo arrollador de los nuevos centros de teatrales, ahora más globalizantes, que actúan sobre Latinoamérica. Por ello, el actual paradigma que parece configurarse tiene un carácter axiomático, el de la conformidad y del anticipo, que remitiendo a los inicios casi olvidados al mismo tiempo se dirige a desarrollos actuales marginados - producto de la fuerza centrípeta de lo exterior-. Se siente la presencia de autores como los del grotesco rioplatense o los avances no reconocidos de V. Piñera. De aquí provendrían los elementos trágicos y ridículos de una visión deformadora del hombre, así como en el lenguaje y en el humor. Pero, además, y avanzando sobre lo anterior, irrumpirá también el paradigma de las modas y su paradojal transposición en obras nacionales y el de la revaluación del tiempo.

En suma, la complejidad a que se ha aludido dice relación con este remanente histórico del desarrollo del continente, especie de modernidad que nunca termina por definirse y el efecto estético

de los ahora centros postindustriales, sustentados en una cultura tecnificada, científicista y con profundo conocimiento de los resortes de la emoción humana y de su realidad, todo lo cual tendría que arribar a un nuevo espacio estético-histórico que quiere sustituir y suplantarlo culturalmente a los que lo han precedido. Vuelta a la misma historia.

Parece lo imposible -lo de los años sesenta. Esto se debe precisamente a la inmanencia particular del teatro en América Latina, que tal y como se ha ido enseñando a lo largo de este artículo no lo permite, y porque la historia de sus expresiones teatrales todavía se sustenta en el ser humano, sujeto capaz de razonar y de reflexionar para abrir nuevos espacios dramáticos propios en los cuales la modernidad aludida ya no será más mimesis, ni dependencia, sino simplemente creación.

(1) Escrito en Octubre de 1994.

EL TEATRO ABIERTO ARGENTINO

En marzo de 1981 la dictadura militar que había asaltado el poder en la Argentina cinco años antes parecía imbatible. Sobre la base de una política de terror como el país no había conocido en su historia, el facismo había logrado desarticular al movimiento obrero, intimidar a la población, acallar a los estudiantes, arrasarse con la cultura. Treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos, un millón de exiliados. El pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país- y toda forma de organización parecía casi imposible. Reinaba la paz de los cementerios. ("Qué es Teatro Abierto", 1984)

INTRODUCCIÓN

Con estas palabras como introducción, el movimiento argentino Teatro Abierto presentaba un documento síntesis de sus orígenes, luchas y objetivos ante el Festival de Teatro de La Habana en 1984. También, ellas reflejan el contexto que permitió su aparición. En efecto, este fue el ambiente político y cultural en el cual surgió Teatro Abierto, como un brote más de resistencia popular, en el campo de la cultura.

Su experiencia se propuso mostrar la vigencia del teatro argentino que en horas de dificultad parecía completamente desarticulado. Tras el agrupamiento de una gran cantidad de gente de teatro, que harían su trabajo gratuitamente, presentando espectáculos a precios rebajados, mostrando la realidad de su país, subyace parte de la historia del movimiento teatral independiente

argentino, y por qué no decirlo también, la historia del teatro latinoamericano, del cual obtuvo tanta simpatía. Y no podría haber sido de otra forma, como lo ha explicado Miguel A. Giella (1991), tal vez el que más ha investigado al movimiento, quien puntualizaba que Teatro Abierto fue el resultado de una crisis que venía de atrás (p. 20).

El diagnóstico efectuado al entrevistar a Julio Mauricio, a mediados de la década del setenta, para el teatro argentino señala que el ambiente teatral bonaerense se encontraba dominado por un teatro comercial, una audiencia sumamente restringida, junto a un teatro oficial sin proyección alguna. Además, existían grupos formados por cooperativas de actores y algunos sectores fragmentados del teatro independiente, sujetos a “fuertes presiones políticas y económicas” (Entrevista a J. Mauricio, 1974, p.13) En la provincia argentina la situación era similar, en donde sólo grupos universitarios como el de Córdoba o el de Tucumán lograban mantener cierta continuidad. Ante circunstancias similares en los años treinta ocurrió igualmente una completa renovación de su escena, que no es preciso repetir. Por esta razón, el estudio del Teatro Abierto, aparte de ser un vasto movimiento aparecido a comienzos de la década de los ochenta, en 1981, a través de sus cuatro ciclos presentados es también el instante propicio para retomar parte importante de la historia del teatro argentino de los años treinta, con su repercusión en los años ochenta, como se verá más adelante, y también se destaca como el espejo cóncavo de buena parte del teatro continental de aquella época.

RELACIÓN CON EL TEATRO INDEPENDIENTE

Los grupos del teatro independiente que todavía subsistían en los años setenta, eran los herederos de la tradición iniciada en los años treinta y cuyo símbolo lo constituyó el mismo Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. El teatro en las comunidades se daba en difíciles circunstancias, sin apoyo oficial de ningún tipo y en un contexto ya señalado de crisis. Esto es probablemente lo que ha llevado a hablar de una cierta decadencia de la escena nacional y, por extensión, de los mismos problemas al resto de países del continente en iguales condiciones. Una mejor explicación del fenómeno podría llevar a otras conclusiones completamente diferentes, como la expresada por el dramaturgo Julio Mauricio cuando decía que "el teatro en América Latina ha sido abandonado, y fundamentalmente le ha sido expropiado al pueblo" (Ibid., p. 15).

El Teatro Abierto es un producto del conjunto de estas contradicciones. Nace como una búsqueda de un teatro que recobre su proyección comunitaria y que exprese ese sentir, por ello su aparición se inserta en un proceso de resistencia cultural a la dictadura y recibe la experiencia acumulada del teatro independiente, del que será su más decidido vocero.

En realidad, el estudio de esta historia debiera arrancar en 1968, cuando todas las actividades artísticas argentinas, como también en gran parte de Latinoamérica, se aprecia una fuerte impugnación a las instituciones culturales tradicionales, consideradas como agotadas dentro del mismo modelo social continuista y, por tanto, se levantara un nuevo planteamiento sobre el papel del artista en

la sociedad. Las medidas represivas adoptadas por el gobierno militar vendrían a agudizar más esta situación. Producto de esto será el conocido Manifiesto "Cultura de la Subversión", efectuado por el grupo de artistas plásticos de la Central de Trabajadores (CGT), en el cual se proponía un nuevo programa de acción política y cultural cuyo fin último era transformar la sociedad. ("Argentine Subversive Art", 1970)-

Los años del teatro independiente

Los contextos sociopolíticos de los años treinta y setenta en Argentina presentan ciertas similitudes que los acerca en sus concepciones básicas, aunque naturalmente hay una perspectiva diferente y distante en el Teatro Abierto, lo cual le abriría una más amplia receptividad en toda América Latina. En los años treinta, repercutirá en el continente la depresión económica de los Estados Unidos, provocando intensas presiones sociales, desempleo y pérdida en los niveles de vida. En Argentina gobierna el presidente Hipólito Irigoyen, del Partido Radical, quien al no poder dar respuesta a la situación planteada es depuesto por un gobierno militar, el cual sustentado en los mismos principios de la oligarquía tradicional, impone una política de fuerza e intervención castrense en casi todos los sectores de la vida nacional.

Se daba comienzo a la serie de golpes militares que no cesarían hasta los mismos años ochenta. Igualmente, se advertían los primeros atisbos de resistencia y oposición en el teatro. Las obras de Roberto Arlt, Discépolo, Scalabrini y otros, de

comienzos de los años treinta mostrarían esta mezcla de incertidumbre y resistencia que hacia la mitad de la década se haría más visible y persistente.

El teatro convencional, denominado en ese entonces teatro nacional, consecuentemente se transforma en una actividad netamente comercial. La fecha precisa en que se comienza a utilizar el término independiente no está clara del todo, aunque los programas y entradas del Teatro del Pueblo, fundado en 1930, ya lo mencionaban. Este teatro, no obstante, sería el que sentó las bases artísticas, sociales y de organización de un vasto movimiento que luego adoptaría en forma definitiva la denominación de teatro independiente, en forma por demás afortunada.

Dentro de los objetivos que se planteara el Teatro el Pueblo, se encontraban (1) renovar el teatro argentino produciendo obras no comerciales, (2) incentivar la escritura de textos de escritores talentosos, no necesariamente dramaturgos, (3) formar actores y técnicos de la escena, (4) sacar al teatro del contexto de clase media, a través de entradas baratas y de giras, (5) moldear una nueva consciencia sobre el teatro, que lo considere un arte culto al servicio de todas las dimensiones sociales y no sólo de las elites (Foster, 1986, pp. viii-ix). Todos estos objetivos fueron alcanzados plenamente por Teatro del Pueblo. Igualmente, el grupo creó su propia revista *Metrópolis* (Marial, 1984, p.110). Esto indica con claridad que los objetivos planteados se orientaron hacia un proyecto de tipo cultural-teatral, con fuerte acento educativo básico.

Luego de ocupar varias salas, llega a una en la calle Carlos Pellegrini 340, amplia, en donde se presentarían obras del teatro clásico, incluyendo a Shakespeare, Lope de Vega, Cervantes, así como también a autores nacionales como Arlt. Aquí sufrirían su primer desalojo, que los llevaría a una sala de la calle Corrientes, hasta que en 1937, la Municipalidad les cede una sala. En ese entonces se denominaba Teatro Nuevo y, a partir de ese instante, cambió a Teatro del Pueblo, luego Teatro San Martín. (¿Qué es Teatro Abierto?", 1984, p.52)

Seis años más tarde, serían nuevamente desalojados para instalar allí al Teatro Municipal de Buenos Aires. A partir de entonces, 1943, el Teatro del Pueblo trabajaría en lugares abiertos, plazas, parques y sindicatos. Estos desalojos y otros accidentes ocurridos a lo largo de su historia, fueron como es fácil de imaginar, motivados por diferentes causas, la mayor de las veces de origen político, como el mismo Barletta los recuerda cuando expresó que "el primero fue argumentado con que en la compañía había tres actores judíos y el gobierno era nacionalista... el 30 de Agosto de 1953 hubo en nuestra sede de Diagonal Norte (Sede actual) un incendio intencional, donde se quemó todo nuestro archivo de libros, programas, etc." (Ibid., p.53).

El Teatro del Pueblo luchó contra la comercialización del teatro, así como también por levantar el nivel cultural nacional y por atraer la atención del público. Pero igualmente, introdujo técnicas del teatro de vanguardia para esa época y se inscribió en la afirmación de un teatro de orientación popular, con una clara connotación ideológica. Sus

objetivos el mismo Barletta los definió como los de buscar un cambio cultural ante "una política reaccionaria que provenía de dos orígenes, la oficial y la empresarial" (Ibid.).

La llegada al poder de la pequeña burguesía y de sectores medios, debía provocar la aparición de un movimiento nuevo en todos los campos que tradujese sus aspiraciones y eliminara el reflejo de las estructuras sociales del pasado. La cultura media exigía su expresión propia. Este teatro independiente, tuvo así el apoyo de esta clase en ascenso a la que se sumó el pueblo, que en definitiva serían sus beneficiarios más directos.

Esta génesis no deja de recordar movimientos similares europeos, como el caso del Manifiesto de creación del Vieux Colombier y se acerca a los conceptos emitidos por autores como Reinhart, Tairov, Pitoeff, Copeau, Antoine, Stanislavski, Craig y Appia, nombres profusamente mencionados y reproducidos en las revistas de teatro del movimiento -El Anuario Teatral y Martín Fierro- desde fines de los años veinte. Entre sus aciertos se puede anotar el surgimiento de una nueva dramaturgia que respondía de plano a los postulados del teatro independiente.

En su primera etapa (1930-43), sólo se menciona a un autor, Roberto Arlt. En la segunda (desde 1947 hasta fines de los años cincuenta), dados el apoyo a la dramaturgia nacional y a su relación con la realidad argentina, el movimiento se torna masivo, comienzan a destacarse los autores, entre los cuales resaltan Agustín Cuzzani, Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. Luego de un período de franca

decadencia, se reactivará en 1960, cumpliendo una tercera etapa de plena madurez hasta 1965, en la que destacarán un nutrido grupo de dramaturgos y grupos, algunos de los cuales llegarían incluso a participar en Teatro Abierto, como son el mismo Dragún y los autores Roberto Cossa, German Rosenmacher, Carlos Gorostiza y Julio Mauricio, entre otros. Su decline se debió, principalmente, a la profesionalización de mucha de su gente que pasó a la televisión y al teatro comercial.

Igualmente, numerosos grupos formados al amparo de este movimiento surgirían en todo el país, alcanzando un número de aproximadamente trescientos, al nivel nacional. Estos se iniciaron con el Teatro Juan B. Justo, La Mascara, del cual surgirían luego Nuevo Teatro y Teatro Fray Mocho, además de Teatro IFT, La Cortina, El Tinglado, Teatro Libre, Teatro Florencio Sánchez y otros que tendrían una amplia repercusión hacia fines de los años cincuenta.

En resumen, se podría decir que el teatro independiente encarnó una genuina resistencia a un estado nacional en deterioro generalizado, ante el cual produjo importantes innovaciones tales como la de tomar en sus manos toda la cadena de producción teatral, la que pasó a manos de grupos de autores, actores y técnicos del movimiento. Esto se tradujo en la presentación de una importante muestra de un teatro con temática y estructuras particulares. Estéticamente, se orientaría por un estilo realista, caracterizado por una "disposición crítica que el autor adopta ante su realidad" ("¿Qué es teatro abierto?", 1984)

El movimiento nace como respuesta ante una realidad concreta y propone un estilo, una forma y un contenido particular, que más bien se sitúa como un compromiso que iba más allá de lo estrictamente estético, respondiendo a la pregunta de "qué debemos hacer para que nuestro teatro se integre activamente a nuestra comunidad" (Declaración de Principios de Teatro Abierto, 1981)

El mismo teatro independiente se enfrentó a una situación similar a la que originara su emergencia. Argentina vive el proceso de magnificación del mito peronista. Juan D. Perón regresa en 1972 y al año siguiente es elegido Presidente de la República por una abrumadora mayoría, entusiasmo que se ve frenado dos años más tarde por la desilusión de sus partidarios, que culminara en 1976 con un golpe de estado y el inicio de una serie de gobiernos militares que desata una violencia oficial en contra de todas las actividades culturales populares, actitudes que han mostrado al mundo acentuados rasgos del facismo europeo.

Los gobiernos autoritarios

Para el teatro independiente, estos años significaron el exilio de muchos de sus intérpretes, desaparición de otros, desempleo masivo, encarcelamiento y la absorción de unos pocos por la televisión comercial. El teatro de estructura empresarial hace su aparición con una ofensiva de espectáculos frívolos, turísticos, comerciales preferentemente, que desplazarán diez de sus salas en sólo un par de años. Esto marcará, igualmente, un cambio en la concepción ideológica del teatro independiente, ubicándose ahora, gran

parte de sus integrantes, en posiciones de avanzada, participando activamente en la política contingente y buscando con sus obras nuevos caminos para analizar su realidad y entregar un aprovechamiento concientizador desde la escena. (Suárez, 1983, pp.16-19)

Argentina de los años setenta se enfrentaba a la autodestrucción de sus grandes mitos. Esto llevaría a conocer mejor su propia realidad y a acercarse más al resto del continente, del cual siempre mantuvieron cierta distancia.

A comienzos de la década de los ochenta, la situación general del país se encuentra muy deteriorada. Esto se reflejará en una visible disminución de la actividad teatral. Las pocas piezas en cartelera utilizan un estilo de la crueldad que no tiene el contenido metafísico de la corriente teatral de ese nombre, sino que como lo expresara O. Dragún (1980), es más bien "vampiresca y caníbal" (p.15). Esta parece ser la orientación general del teatro, en la cual hace su reaparición la figura del grotesco, junto a un realismo que expresa una desesperación. La situación produce una fuerte contracción en la audiencia lo que obligará a terminar las actividades de muchos grupos. El teatro argentino sigue el patrón de otros países latinoamericanos en condiciones similares, dentro de su propia realidad. En este difícil momento aparecerá la figura de Teatro Abierto.

En 1976, cuando por golpe de estado toma el gobierno el Gral. J. Videla, comienza el denominado "Proceso de reorganización nacional" que se trazara un proyecto de cambio para el país en el cual se

establecía el “restablecimiento del orden y la seguridad”, modernizar al estado y la economía, “el saneamiento moral de la vida pública”, y reformar el sistema educativo. Amparado en estos principios se instauró una implacable represión que creó una verdadera inestabilidad civil en el país, en donde se calcula que unas 5.000 personas desaparecieron y se efectuó el secuestro y cambio de identidad de unos 400 niños, hijos de presuntos subversivos (Giella, 1991, pp.20-25). Este fue el real contexto en que aparecerá Teatro Abierto.

LOS INICIOS DE TEATRO ABIERTO

Al surgir Teatro Abierto, en 1981, se consolidó un nuevo bastión de resistencia cultural contra la dictadura y una de las expresiones del teatro popular latinoamericano de fuerte gravitación en su momento y con una no despreciable proyección.

Tal como lo afirmara O. Dragún (1983) al hacer un recuento del primer ciclo de Teatro Abierto, el pueblo argentino hizo suyo este nuevo movimiento, y "ese fervor popular fue un hecho nuevo y fundamental: la "complicidad" popular, transformando un hecho artístico en acontecimiento político y social" (p.153-4).

Su verdadera historia comienza en Noviembre de 1980, cuando un grupo de autores y actores argentinos, reunidos en charlas de café se formularon la pregunta clave para el futuro del teatro en ese momento: cómo demostrar su existencia en las actuales condiciones imperantes.

Oswaldo Dragún, cabeza informal de este movimiento desde el inicio, propuso la idea de

efectuar un plan que permitiera dar a conocer obras consideradas importantes y necesarias. A partir de ese instante se comenzaría a cristalizar el proyecto Teatro Abierto, que en aquel entonces sólo tendría como objetivo "demostrar la existencia del teatro argentino" (Ibid.). Para ello se requería efectuar un espectáculo masivo y que llegara con facilidad al público. Tal como ellos lo pensaron, se trataría de una muestra del teatro argentino contemporáneo. Las proyecciones que alcanzaría este proyecto eran entonces inimaginables. La idea obsesiva que reinaba en este grupo era la de hacer teatro a como diera lugar, bajo la expresión de "vamos A demostrar que existimos" (Ibid.).

A comienzos de 1981, estando ya el movimiento en marcha, se sumaron gran parte de los interpretes de todo el teatro argentino, de todas las épocas y de todas las tendencias políticas. Había, claro está, algo en común que a estas alturas ya unía a todos: su amplio rechazo al régimen militar, calificado como fascismo (Ibid.).

Se acordó pedir a un grupo de autores obras breves, de un acto, cuya temática se relacionase con los problemas actuales del país. No hubo una selección de autores, sino más bien se entregaron estas líneas generales a determinados dramaturgos cercanos al grupo central. Cada autor escogería su tema, sin limitaciones ideológicas ni estéticas. Se acordó, además, presentar un numero de veintiún obras en total. El mismo proceso se realizó en cuanto a directores y luego con los actores (Suárez, 1983).

De esta forma se conformó un conjunto de piezas con sus respectivos directores y actores,

escritas especialmente para esta muestra. Todos aceptaron estas condiciones y entonces el proyecto se hizo público, anunciándose el primer ciclo de obras, las cuales se presentarían durante dos meses seguidos. Nadie cobró por su trabajo y las entradas costaban la mitad de las del cine y la sexta parte de las del teatro comercial.

Luego, se seleccionó la sala, considerándose un teatro amplio y moderno -escenario móvil, no convencional y relativamente céntrico, que ideológicamente se ajustaba a las líneas centrales del proyecto, como lo fue el Teatro Picadero, que antes utilizara extensamente el teatro independiente. Este fue considerado como el sitio requerido, una sala "nuestra, de aquellas que fueron pensadas para resistir, no para comerciar" ("¿Qué es el Teatro Abierto?", p.53), con lo cual se rendía homenaje al teatro independiente que había precedido a este movimiento. Los costos de producción fueron absorbidos con la venta anticipada de abonos, que rápidamente se agotó.

Primer ciclo: vamos a demostrar que existimos

El 28 de julio de 1981, a las seis de la tarde quedó inaugurado el primer ciclo. En este acto, el Presidente de la Asociación Argentina de Actores leyó la Declaración de Principios de Teatro Abierto, escrita por el dramaturgo Carlos Somigliana y refrendada por el conjunto de sus integrantes, que en forma elocuente expresaba el origen de este movimiento.

Desde sus párrafos iniciales éste se inscribía dentro del marco de una escena popular que

reaccionaba ante la muy difícil situación que atravesaba su país:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada;

...

Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo...

(Declaración de Principios de Teatro Abierto, 1981)

La recepción del público fue abrumadora. Teatro Abierto pareció ser el aglutinante de una unidad social tan esperada en esos instantes, quizá sólo comparable a la del teatro independiente de los años treinta, y que en las actuales circunstancias se mostraba como una muestra irrefutable, amplia, "un fenómeno político, una tribuna de resistencia a la dictadura" (Suarez, 1983, p.17 y "¿Qué es Teatro Abierto?", 1984, p.54).

La repercusión que el movimiento tuvo se hizo extensiva a otras actividades culturales, creándose casi al mismo tiempo formas de agrupamiento artístico similares como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto o Folklore Abierto, tanto en la capital como en algunas provincias (p.e. en Rosario).

El hecho que la cultura se levantara masivamente también tuvo su impacto en las esferas oficiales y su reacción no se dejó esperar. Una semana después de iniciado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, desconocidos colocaron tres bombas incendiarias en la Sala del Picadero, cuando se

presentaba la pieza **Tercero incluido** de Eduardo Pavloski, incendiándola. Este hecho era la culminación de agresiones previas que ya se habían notado en algunos espectáculos en donde fueron colocadas pastillas insecticidas, obligando al público a abandonar la sala.

Igualmente, a raíz de los comentarios oficiales que tildaron a este movimiento como un proyecto comunista, tres actores, figuras conocidas de la televisión, retiraron su participación en Teatro Abierto. (Suarez, 1983, p.54). Su deserción fue lamentable, pero como se puede inferir del espíritu general que reinaba en el movimiento, esta empresa requería de un coraje y convencimiento del que no todos podían disponer.

Cuarenta y ocho horas más tarde de aquel atentado, Teatro Abierto se recomponía. El grupo organizador, constituido por O. Dragún, R. Cossa, J. Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano, acompañados por el Premio Nobel de la Paz (1980) Adolfo Esquivel y por el escritor Ernesto Sábato, informaban a una amplia asamblea de adherentes y a la prensa su decisión de continuar adelante. El acto finalizó con la entonación del Himno Nacional por parte de la concurrencia. Al día siguiente, se ofrecieron 16 salas para albergar el ciclo y ciento veinte pintores donaron sus obras para recaudar fondos.

En esa ocasión O. Dragún leyó un documento por medio del cual se fundamentaba esta decisión,

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores y técnicos que conformaban una parte - importante, pero una parte- del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto

pertenece a todo el país. Quisimos demostrar la vigencia y vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y vitalidad de un público, de una juventud y de una cultura. Y por encima de todo la presencia de la generosidad y el desinterés puesto al servicio de un país entero, en un medio contaminado por el escepticismo y la especulación. Esa generosidad y ese desinterés transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. Teatro Abierto ha decidido (1) Continuar de inmediato con el ciclo, (2) Recurrir a los organismos oficiales para que se otorguen medios que faciliten esa decisión, (3) Colaborar con la reconstrucción del Teatro del Picadero, y (4) Solicitar la colaboración económica del estado para que esta reconstrucción se efectúe lo antes posible. (Giella, 1981, p.81-83).

El hecho marcará el momento en que el proceso general de descontento contra la dictadura rebasa las rígidas normas impuestas. O. Dragún, al afirmar en la asamblea antes mencionada "hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país", ponía de relieve la movilización que se producía alrededor de este espectáculo. El ciclo continuó en el Teatro Tabaris, en plena calle Corrientes, ambiente pleno del teatro comercial, en una sala considerada como un bastión tradicional del teatro de vodevil.

El éxito de este primer ciclo debe buscarse en la calidad de las obras, que en promedio han sido consideradas superiores a todo lo que hasta ese entonces se había representado, con las normales variaciones en una muestra de esta naturaleza y en la

forma como se efectuó su selección. Mas, también debe ser considerado en este balance la necesidad que existía de mostrar un espectáculo que pusiera las imágenes que el Teatro Abierto llevó hasta su audiencia, que dijera lo que allí se dijo, y en definitiva, que se hicieran propuestas teatrales como las que Teatro Abierto hizo.

No sin razón, en el curso de dos meses, a partir del 28 de Julio de 1981, a razón de tres obras por día en los teatros Picadero y Tabaris, semana completa, habían asistido unas veinticinco mil personas y colaborado unos ciento cincuenta actores. La crítica especializada lo calificó como “el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos” (Giella, 1981, p. 92)

Al cerrarse el ciclo en el Tabaris, tanto los interpretes como el país, imaginaron que al año siguiente se repetiría la experiencia. Especialmente porque la tarea de la resistencia debía mantenerse. En lo político, contra la dictadura, y en lo artístico, promoviendo nuevos cambios en la cultura tan necesarios para el país. Todo indicaba que Teatro Abierto debía prolongarse, aspecto este que se revisará más adelante.

No obstante, antes de continuar esta historia, una recapitulación se hace imprescindible para puntualizar algunos de los aspectos antes observados.

Descontando el éxito y el impacto logrados, su experiencia deja visible algunos problemas que debían ser subsanados. En cuanto a los autores, la misma génesis del proceso hizo que buenos textos quedaran al margen de la escogencia, porque no

alcanzaron a ser programados. De hecho, no existió selección del todo, sino que esta fue efectuada dentro de lo que los organizadores mismos han denominado “naturaleza caótica del proyecto”, lo que hizo que todo se hiciera en forma precipitada, descuidando aspectos formales y muchos detalles (Bortnik, Cossa y otros, 1981, Introducción). Lo mismo podría aplicarse a los aspectos organizativos. Esto repercutirá especialmente en las nuevas promociones que en esta ocasión quedaron completamente marginadas.

Igualmente, respecto del público, es posible observar que todo el movimiento fue orientado hacia sectores estudiantiles y de la clase media argentina, tratando de captar a este público que era el que parecía haber dejado de asistir al teatro, o que estaba siendo absorbido por el teatro comercial.

Sin embargo, en el proyecto inicial de Teatro Abierto, si bien es cierto que se habla del país en términos sociales, parece no haber existido la suficiente claridad sobre el papel que les correspondía frente a los sectores populares, para los cuales no parece haber habido preocupación especial en sus inicios.

Tampoco pareció existir conciencia de que la realidad nacional podría haberse proyectado más allá de sus propias fronteras. Da la impresión que el movimiento se hubiera concentrado particularmente en el autor argentino, desconociendo la realidad de sus países vecinos que pasaban por una situación similar y ante la cual, una visión más amplia que se relacionara a ella, le habría dado mayor profundidad al movimiento. No obstante, de ésta muestra saldrían

obras de gran calidad que luego serían presentadas en otros países, viéndose entonces esta observación y recién recibiendo una repercusión internacional de la que adoleció desde sus inicios. Piezas como *Gris de Ausencia* de Roberto Cossa y *Tercero Incluido* de Eduardo Pavloski son ejemplos al respecto que se ilustrarán más adelante.

Segundo ciclo: sin riesgos

En 1982, Teatro Abierto volvió a presentarse. En este segundo ciclo, con un movimiento tan amplio y de tanto éxito, se anticipaba una apertura en grande, a la par que las condiciones del país se agudizaban día tras día.

En esta muestra, Teatro Abierto parece haberse hecho eco de algunas de las observaciones mencionadas y decide cambiar su organización y funcionamiento. Esta vez se llamó a un concurso de obras en un acto y de una hora de duración, de autores nacionales residentes en el país o en el extranjero, así como también de autores extranjeros con un mínimo de cinco años de residencia en el país. Un jurado compuesto por directores, actores, técnicos, pero sin incluir a dramaturgos, seleccionó piezas de autores tanto de la capital como de la provincia argentina (Rosario, Mendoza y Tucumán). Igualmente, se abrió un registro de directores, actores, y técnicos que colaborarían en el ciclo, que superaron la cifra de mil quinientos.

Además, se acordó duplicar la cantidad de espectáculos y agregar un "ciclo experimental" que diera cabida a las mejores propuestas de este tipo del teatro nacional. Se seleccionaron 34 obras de autores

y 17 proyectos experimentales, lo que en total da cincuenta y una piezas a representar. Esta vez se ocuparon dos salas céntricas (Odeón y Margarita Xirgú), se abrió también un horario nocturno y uno especial para los eventos experimentales (Giella, 1982: 67-68; Espinoza, 1983:139-140 y Suárez, 1983:13-19).

En esta oportunidad, hace su aparición la *Revista Teatro Abierto*, dirigida por el dramaturgo Ricardo Monti, medio de comunicación concebido como lugar de encuentro para la reflexión sobre el teatro argentino y vehículo de difusión de las obras del movimiento, cuya regularidad sería trimestral. Además, simultáneamente con los espectáculos se ofrecieron seminarios, cursos, mesas de discusión sobre temas actuales del teatro argentino y latinoamericano.

El financiamiento de este ciclo surgiría de la venta del libro *Teatro Abierto 1981*, que contenía todas las obras del primer año y cuya edición alcanzó una cifra récord de ocho mil ejemplares, en una distribución continental. Nuevamente, se contó con el ingreso proveniente de la venta anticipada de abonos. El ciclo, presentado entre octubre y noviembre de 1982, abrió muchos espectáculos, se previó como una gran expansión del anterior, esperando de él una mayor trascendencia, como lo subrayaba O. Dragún antes del mismo al expresar que "será una experiencia no sólo inédita en este país, sino en cualquier parte del mundo" (Cit. por Giella, 1982:59). Su balance demostraría que el segundo ciclo estuvo precedido por una suerte de aura de fracaso, como la llamara el dramaturgo

Carlos Somigliana, luego de concluido éste (Giella, 1983:59).

Tal vez, la realización de un proyecto de tal magnitud como el descrito fue muy ambicioso para la realidad de su organización y de la situación nacional. En el plano artístico, cierta crítica queda reflejada en las expresiones de Omar Grasso, director en ambos ciclos, quien observa que los interpretes no corrieron riesgos innecesarios, pareciendo la muestra como una expresión de medianía entre un teatro comercial y otro de tipo pobre según la idea grotowskiana, con lo cual apuntaba a que se debía mostrar más claramente una especificidad (Clarín, 1983). Igualmente, el hecho de que a pesar de los esfuerzos realizados, nuevamente no se alcanzaran los sectores populares, ayuda a desplegar este sentimiento de frustración que exigía de Teatro Abierto una definición más clara y definida.

Financieramente, el segundo ciclo tampoco fue exitoso, aún cuando se duplicara la cantidad de asistentes. El déficit dejado fue cubierto por organizaciones teatrales de Francia y Venezuela, junto a la contribución privada de auspiciadores argentinos, también utilizados en el ciclo anterior, pero resistida y de la cual se pensó no sería requerida en adelante.

El golpe más severo recibido por este ciclo, sin duda, fue el que se produce como consecuencia de los cambios en el contexto de la política nacional. La imagen de la dictadura militar se deterioraba rápidamente. La oposición, en consecuencia, exigía cambios en el poder ejecutivo que la dictadura no estaba dispuesta a ceder. Nadie podía prever que en

esas circunstancias el gobierno militar recurriera al recurso extremo de una guerra para ganar posiciones.

Dos días después de la fecha en que Teatro Abierto cerraba el plazo de recepción de obras para el concurso del segundo ciclo, es decir, el 2 de abril de 1982, tropas argentinas invadían las islas Malvinas, iniciándose la llamada guerra del Atlántico Sur. El ciclo se abrió en septiembre, cuando aún no había acallado el dolor argentino por la humillante derrota y cuando el reemplazo de la dictadura tampoco era previsible. La opinión general fue que "el clima de frustración y de incertidumbre no fue demasiado propicio para Teatro Abierto" ("¿Qué es Teatro Abierto?", 1984: 51). En ese ambiente, el país se vio convulsionado por noticias de guerra que alteraron su realidad abruptamente, más de lo que podía expresar una pieza teatral. Muchos de los temas planteados en las piezas dejaron de tener trascendencia ante este evidentemente más dramático escenario de fondo.

Tercer ciclo: a ganar la calle

El tercer ciclo (1983), fue planificado como una revisión de los siete últimos años trágicos del país. Una reorganización general efectuada levanto como gran objetivo el de producir una mayor definición del movimiento: "Teatro Abierto decidió ganar la calle" (Ibid.). Se elaboró un proyecto único, común, dando especial importancia a la creación colectiva, técnica ya ampliamente utilizada en el resto de Latinoamérica. Con esto se pretendió elevar la calidad de las obras, enriquecer la comunicación con

su audiencia y buscar un común denominador de estilo, que caracterizara al movimiento, a través de propuestas simples, austeras, imaginativas, de gran contenido social y de bajo costo, como por lo demás lo mostraba la experiencia de grupos ya reconocidos en el continente como el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura y el Grupo Teatro Escambray, dirigido por Sergio Corrieri.

El tercer ciclo volverá a los esquemas iniciales, invitándose a veintiún autores y a igual número de directores a participar en el evento. Se formaron siete grupos, integrados cada uno por cuatro autores. Cada grupo crearía colectivamente un espectáculo que se relacionaba con el tema general propuesto, sobre la realidad argentina durante los últimos siete años del proceso castrense. De esta forma, por ejemplo, el primer grupo abordó el tema de los derrocamientos, el tercero el del biógrafo, el cuarto un inventario, el quinto sobre los festejos en el cual se indagaba sobre los aspectos morales del proceso, el sexto con el lema "hoy se comen al flaco", presentó cuatro obras breves en donde se examinaba la situación sociopolítica durante aquellos años.

Además, se incluyeron en los días lunes, espectáculos especiales denominados "espacios abiertos", en donde se presentaron actores que por sus compromisos no podían participar directamente en el ciclo, pero con esta actuación en su día de descanso, se hacían presentes respaldando al movimiento. Igualmente, este espacio se utilizó para presentar grupos y dedicar programas especiales a los países latinoamericanos, ausentes hasta los ciclos anteriores, pero que con este sistema se relacionaban

e intercambiaban ideas y experiencias de sus respectivos trabajos. De esta forma se presentaron grupos invitados y se efectuaron programas especiales dedicados a Nicaragua, Chile y al problema de los desaparecidos en Argentina misma.

El ciclo se inició con un desfile masivo que congregó a numerosas "murgas", comparsas del teatro que marchaban por las calles bonaerenses bailando y gritando la consigna "Por un teatro popular sin censura". Esta especie de carnaval, coincidió con el clima político que restaurando su democracia, enfrentaba un proceso electoral, en el cual se confundió la realización de teatro con la alegría de un pueblo que recuperaba su ejercicio democrático. Por este motivo, público e interpretes, celebraban el evento cantando consignas antifacistas y efectuando teatro en la calle, como nunca se había visto en Buenos Aires. Al fin parecía reorientarse el movimiento hacia una línea decididamente popular: "Teatro Abierto había dejado de ser un movimiento teatral. Ahora pertenecía a su gente, a los espectadores, al pueblo" (Ibid. p. 5)

En esta oportunidad, el ciclo por primera vez cubrió sus costos de producción teatral, aún cuando otros proyectos dejaran de realizarse. La publicación de la revista no pudo continuarse, así como tampoco el libro con las obras del segundo y tercer ciclo, por falta de apoyo económico. No obstante, una vez más el ciclo contó con el fervor del público ávido de sus expresiones y contenidos, y pese a ciertas críticas en tal sentido temerosas de lo popular, el evento siguió siendo considerado como necesario y válido.

Uno de los aspectos más importantes de este tercer ciclo es que viene a demostrar que las técnicas de la creación colectiva, tan intensamente utilizadas en Colombia y en países del norte del continente, son ahora adoptadas por el Teatro Abierto, compartiendo su enriquecimiento al considerar dentro de su proceso en forma especial al autor, aspecto hasta ahora no enfatizado en las experiencias señaladas, sin alterar la calidad que estas muestras habían venido presentado.

Esto contradice fehacientemente los presupuestos de investigadores como Edith E. Pross (1984), para quien la evaluación de este tercer ciclo robustecía más bien "the lonely confrontation of a playwright and a blank sheet of paper" (p. 89), con lo cual se propugnaba su énfasis en el desarrollo del autor en ciclos futuros, desmereciendo la proyección que otorga en la forma y fondo la experiencia de la creación colectiva.

Cuarto y último ciclo: el teatrazo

Luego de intensas discusiones sobre el futuro de Teatro Abierto, su Comisión Directiva decidió convocar por cuarta vez para 1984 a veintiún autores, a quienes se les encomendó escribir a cada uno, tres páginas como máximo, sobre el tema "Teatro Abierto opina sobre la libertad", las cuales en su conjunto conformarían una propuesta escénica única (Giella, 1984:119). Esto vino a corroborar que la línea a seguir por el movimiento se encaminaba por la senda descrita en su ciclo anterior, la que a su vez, en cierta forma perfeccionaba las ideas originales que dieron nacimiento al Teatro Abierto, poniéndose esta vez

mayor énfasis en las presentaciones en barrios populares de la capital.

El tema parece natural en un país que se encamina nuevamente por la democracia, en donde lo usual era la forma dictatorial, a la que O. Dragun se refiere diciendo "hemos disfrutado de la represión como cosa normal" (Ibid.)

La idea esbozada tendía a buscar un gran tema amplio, dentro del cual tuvieran cabida natural las obras efectuadas por cada grupo, como lo sería por ejemplo, la realización de una feria popular de diversiones, en donde ocurrirían múltiples situaciones dramáticas (las obras escritas por los grupos), en diferentes espacios escénicos. El público seguiría el espectáculo a través de los cambios de escenarios que presentarían estas piezas en sucesión continua (Ibid., p.120).

Sin embargo, prevaleció la opinión de efectuar una "pausa de reflexión" para realizar una evaluación del mismo (Giella, 1984:119 y Giella, 1991:46). Esto vino a corroborar que la línea a seguir por el movimiento sería más bien de carácter popular. Las perspectivas para los años siguientes parecían esta misma orientación. Había ganado adeptos la idea de seguir incorporando gente nueva a los espectáculos, quienes se piensa, debieran ser los principales centros de las muestras futuras. Además, se pensó en mantener las líneas de seminarios para dramaturgos y gente del teatro, que en el mediano plazo se incorporarían a los eventos.

El proyecto más interesante a futuro era el llevar Teatro Abierto a las fábricas y centros populares, formándose equipos que desde el inicio efectúen su trabajo artístico en aquellos lugares. Esta idea se había ido modelando al plantearse el trabajo de un ciclo siguiente según la idea de "el trabajador, el elemento proletario, la clase obrera como personaje" (Giella, 1984). La intención era efectuar una experiencia teatral completa, acompañada de estudios sociológicos, filmando los principales eventos y sumar otras disciplinas complementarias al hecho teatral, producto de lo cual nacerían nuevos espectáculos, obras y representaciones. Cada uno de estos proyectos quedaría acogido dentro de la idea general de estos talleres de creación escénica. Todas estas ideas quedaron esbozadas para la historia porque a Teatro Abierto sólo le quedaba un ciclo más.

Así, en 1985 el ciclo se dedicó a los jóvenes autores, los que se agruparon bajo el lema "nuevos autores, nuevos directores". Se convocaron a cinco talleres actorales y se realizó teatro de la calle, debido a lo cual el ciclo se denominó "el teatrazo". Aquí participaron teatreros no profesionales, titiriteros, murgas y artistas invitados de Cuba, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Paraguay y Venezuela (Giella, 1991:46). A partir de 1986 se intentó realizar una re-edición del teatrazo, con poca proyección, pero ya no volverían a presentarse más ciclos de Teatro Abierto.

LOS CONTENIDOS DE TEATRO ABIERTO

Como parece desprenderse de esta breve reseña de los cuatro ciclos realizados por Teatro Abierto (1981-1985), sus textos tienen una clara y definida orientación. Cada uno según la naturaleza de su autor, cada cual con diferente temática y estilo, pero todos con un claro cuestionamiento al régimen dictatorial que permanecía en Argentina y una confianza en su proyección popular.

Pensar que estas obras soslayan este problema, es buscar en estas piezas elementos psicológicos o del teatro del absurdo, aislados y totalmente fuera del marco general en que se ha ido inscribiendo desde sus comienzos este movimiento. No obstante, tal parece ser la conclusión de E. Pross (1984), al insistir en encontrar estos elementos, aduciendo que algunos de sus autores son profesionales de algunas de estas disciplinas, como Eduardo Pavloski que es psicólogo, o como Roberto Cossa, reconocido cultor del estilo grotesco-criollo.

Un análisis de la obra **Gris de Ausencia**, de R. Cossa, presentada en el primer ciclo, conduce a colocar en lugar destacado la realidad del exilio nunca antes presentada en escena alguna dentro del país. En esta pieza, una familia argentina de ascendencia italiana, administra la Trattoria La Argentina, en el barrio Trastevere, en Roma (Italia). Desde un rincón llega el sonido de una acordeón criollo, tocado torpemente por el abuelo, quien entona la melodía de "Canzoneta", letra que repetirá reiteradamente durante la pieza en su lengua ítalo-argentina. La escena es interrumpida por la nieta que esta a punto de regresar a Madrid, lugar en donde

reside (Bortnik, Cossa y otros, 1981. En las siguientes citas de esta sección siempre se refieren a las páginas de esta edición). La marca de esta clase de vida queda inmediatamente reflejada en la reflexión de la madre, Lucía, que hace a su hija Frida,

Frida : Mi lugar esta en Madrid.

Lucía: Tu lugar tu lugar...? Que lo a deto? Dio a deto que tu lugar está a Madrid? Dio a deto que mi lugar esta a Roma? Que el lugar de Mario esta a Londra? Eh? Dio lo ha deto? Que e Dio? Una ayencia de turismo? (p.25)

Constantemente el abuelo interrumpirá con su canción que recuerda lugares de Buenos Aires, "Canzoneta gri de ausenchia, cruel malon de pena vieca escondido en la sombra del alcohol..." (p.26), tema reiterativo durante la pieza y en todos los personajes. Frida, por ejemplo, lo enfatizará también cuando habla con su madre, "tú eres argentina, porteña y del barrio de la Boca. ¡Tienes que gritárselo a todo el mundo!" (p.27).

A medida que la obra avanza en sus acciones, el papel del abuelo se va acentuando y tornándose central. Sus palabras intercalan recuerdos con problemas de los hijos en el exilio italiano, la despedida de Frida que vuelve a España a casarse, una llamada telefónica de otro de sus hijos que reside en Londres y el movimiento normal de una trattoria.

El abuelo recuerda su barrio porteño, en especial a Don Pascual, el dueño de la farmacia cercana y su amigo de siempre. El era un poco mayor que Don Pascual. Ambos fueron inmigrantes italianos en Argentina, llegados cuando el abuelo tenía veinte

años y Pascual, dieciocho. Ahora el abuelo tiene ochenta y cinco, "¿Así que don Pascual esta de turno oyi?... Cuando vamo a volver a Buenosaria, Chilo Algún día, papá", responde su hijo (p.27).

Los recuerdos se agolpan en la memoria del abuelo y brotan de su mente desordenados, confundiendo fechas y países en donde ha vivido, temas que se dan a conocer en un breve monólogo conclusivo por donde pasarán las imágenes de su juventud llegando a Buenos Aires, los juegos de cartas con Don Pascual, los saludos al "Duche" frente a la multitud italiana, los discursos del general Perón a los descamisados, Evita, "ella era rubia e covená". En Argentina cambiará su destino, allá será diferente, pensaba, "a la Argentina vamo a fare plata, mucha plata. E dopo volvemo a Italia".

Esta reminiscencia se desliza con un ritmo e intensidad creciente, dejando una sensación de nostalgia y humanidad que sólo la naturaleza de un abuelo puede crear. El abuelo, emigrado en Argentina y luego exilado en Italia, su país de origen, no acertará nunca en reconocer que ahora viviendo allí, no deja de pensar en su querida Argentina. Todo conduce a sus frases finales, que cierran la obra con palabras de poesía exiliada y de gran patetismo, "Cuando vamo a volver a Italia don Pascual?. Cuando vamo a volver a Italia?" (p.31).

El mismo análisis se podría efectuar para la obra *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovski, en la cual una pareja perteneciente a la pequeña o mediana burguesía se encuentran en una cama doble, rodeada por diez velones encendidos (pp. 205-213).

Desde sus primeros diálogos se anuncia el tema central que en este ambiente se transforma en un verdadero rito de guerra. Anastasio expresa la visión de aquellos que pensaron que el país tenía un enemigo con el que estaba en definida acción bélica, "¡no hay cosas privadas! Una suma de cosas privadas hacen una batalla familiar y muchas batallas familiares hacen la guerra total. ¡Estamos en guerra!".(p.209)

Para Anastasio y Carmela, el país vivía una situación de guerra, que en realidad hace referencia a la teoría del régimen militar que hablaba de la existencia de un enemigo interno que amenazaba al país, representado este por las tendencias que se oponían a su proyecto político. El enemigo está en todas partes. Hay que vigilar siempre. Al enemigo hay que eliminarlo. Los gestos de cariño de su mujer, siempre sensual y dispuesta, son interpretados a la luz de las teorías de Clausewitz y de las experiencias bélicas relatadas de la II Guerra mundial, Hiroshima, Nagasaki y otras trágicas invasiones famosas.

Según estas teorías, "el que pega primero pega dos veces" (p.210). Mientras su esposa en un arrebato de pasión enfermiza, sólo desea hacer el amor, Anastasio responde trasladando el contexto a un campo bélico en el cual se toman medidas tácticas, estratégicas y hasta la acción armada misma:

Carmela : (Muy sensual) ¿Seguro que no sos vos tesorito?.

Anastasio : Y yo no soy tan largo además tengo guantes, ¡me reconocerías!

Carmela : (Feliz) Entonces ¿no sos vos?... (Ruido)

Anastasio :¡Quién te toca! ¡Quién te toca! ¡Voy a matarlo! ¡Prende la luz! ¡Preparados! ¡Viva la patria aunque yo perezca!
Carmela :¡No prendas! ¡Espera un ratito!
Anastasio: Para que esperar, según Clausewitz los indecisos son la causa de las grandes derrotas. ¡No se puede esperar más! (p.211).

Los sonidos provenientes del exterior continuarán, en la medida en que el tráfico de una calle produce tales ruidos. Pero Anastasio, en su fiebre belicosa todo lo lleva a descubrir un enemigo. El autobús que viene llegando desde la plaza es entonces confundido directamente con el enemigo, "¡son tanques camuflados de omnibus llenos de soldados disfrazados de gente!" El chofer, en consecuencia, es confundido con el capitán de esa escuadra. El autobús viene lleno de gente que siendo este un día dominical, regresan del Oeste, lo que para Anastasio se transforma en la idea que "del oeste viene el enemigo". Al borde de una crisis, se siente cercado estrechamente, "han invadido los templos, las escuelas y ahora vienen a destruirnos aquí, a nuestra casa" (p.213).

Luego, en medio de un ruido intenso, Anastasio llora, y temblando de miedo sube a la cama en donde se agazapa. Carmela, finalmente, se siente vencedora y apartando la escopeta, el casco militar y el libro. Las Estrategias Modernas de la Guerra de Clausewitz, se desviste y se acerca a él, quien se entrega.

La obra *Oficial Primero* de Carlos Somigliana, presentada en el segundo ciclo (1982), no publicada por el movimiento, también se interna por las

estructuras sórdidas de la justicia argentina de los años setenta. El oficial primero, es en realidad una especie de juez que tiene como función estudiar las solicitudes de recursos de amparo (habeas corpus) presentadas por los abogados de personas detenidas sin aparente causa, y dar su veredicto con el fin de liberar a estos detenidos o acusarlos concretamente con cargos.

En vetusta oficina judicial, mobiliario antiguo, rodeado de papeles y folios legales, se encuentra un alto de expedientes esperando su estudio y decisión. La obra relata una jornada diaria de este oficial. Su primera actividad será la de contemplar y cuidar con esmero y ternura una rosa que mantiene en el centro de su escritorio. Luego vendrá la conversación trivial con la nueva secretaria, el consabido té matinal y los recuerdos de épocas pasadas en que todo era mejor. Su conversación, así como su aspecto, indica que este es una persona de mentalidad tradicionalista y conservadora. Sus concepciones sobre la justicia, patria y enemigos, mostrarán con claridad que también se encuentra apoyando la línea dura del gobierno, la llamada "guerra sucia", que tantas vidas inocentes costaran.

El examen de las solicitudes se irá alternando con esta conversación, haciendo contrastar la gravedad de los casos con lo trivial o retrogrado de sus opiniones. Finalmente, durante la última parte de la obra, mientras el examen de los casos continua y su decisión negativa, rechazándolos aumenta con cada uno de ellos, el escenario comenzará a cubrirse de cadáveres que van apareciendo lentamente desde todas partes, hasta dejar al oficial primero y su

secretaria, rodeados por un amontonamiento de cuerpos yertos, con huellas de tortura, mientras el continuo denegando caso tras caso.

El friso final de la obra, imagen compuesta por la actitud prepotente del oficial primero, que lee nombres, situaciones de detención ilegales, hechos arbitrarios y que luego de una pausa y un comentario soez, los recusa como solicitudes denegadas, rodeado por una montaña de cadáveres y cuerpos cubiertos con largos camisones blancos, ilustra sin mayores comentarios el cuestionamiento artístico que la obra hace del poder judicial de aquella década.

Aunque otras obras, como *Papá Querido* de Aída Bortnik (centrada en los recuerdos de un padre fallecido), *El Acompañamiento* de Carlos Gorostiza (sobre la alienación de un obrero), *Desconcierto* de Diana Raznovich (monólogo de una pianista frustrada), todas del primer ciclo, y otras como *Príncipe Azul* de Eugenio Griffiero (Sobre la homosexualidad), del segundo ciclo, en apariencias tratan de temas posibles de interpretar como existenciales, absurdistas o psicológicos, como bien las ha estudiado Miguel A. Giella (1991), en su contenido todas se insertan en un marco más amplio que muestra la alienación, los recuerdos o bien, presentan recursos escénicos avanzados dentro de las metáforas y símbolos teatrales de las contradicciones generadas en la realidad argentina, especialmente en los años ochenta.

Como tales, son ambiguas, difíciles de interpretar en sus símbolos y sujetas a controversia académica. Mas, todas ellas, consideradas como la muestra de un teatro surgido en condiciones de

emergencia, reflejan la situación de terror y amenaza que vivió la sociedad argentina, tan claramente expuesta en el informe sobre violación de los derechos humanos de Ernesto Sábato, en 1984. Igualmente, todas ellas presentan un cuestionamiento a través del teatro, expresado como un mensaje implícito en cada una de estas obras. Todas, en su conjunto por tanto, quedan enmarcadas claramente en un estilo del realismo crítico, que por lo demás ha estado dominando la escena argentina durante estas décadas del setenta y ochenta.

CONCLUSIONES

El movimiento generado por el Teatro Abierto, además, ha sido comparado en sus planteamientos generales, por E. Pross (1984), con los del grupo The Open Theatre, en especial en lo relativo a su preocupación social y política, así como también en la función otorgada al dramaturgo dentro del grupo (p.87). The Open Theatre, fue en realidad uno de los grupos más importantes dentro del llamado "Alternative Theatre" de los años sesenta, en los Estados Unidos. Su objetivo se situaba fundamentalmente en explorar nuevas técnicas y principios estéticos que se adaptaran a una concepción teatral novedosa y remozada. El grupo, que fuera dirigido durante sus diez años de existencia (1963-73) por Joseph Chaikin, estuvo fuertemente influenciado por las técnicas actorales - físicas y psíquicas- de Jerzy Grotowski, en especial en aspectos del desarrollo del cuerpo y la voz, cuyos actores aún cuando mantenían un compromiso político en lo personal, dedicaron su labor de grupo

sólo a la experimentación estética, evitando dar un contenido ideológico a sus obras (Shank, 1982:6-49)

Debido a que algunos de los principios generales de todo este teatro alternativo se corresponden y son aplicables a muchos de los planteamientos de grupos latinoamericanos (y aún europeos, por relacionarse con situaciones nacionales similares), también lo serían para Teatro Abierto y es posible que esto produzca una cierta confusión en torno a sus semejanzas, las que muy pronto se disipan al conocer en profundidad la historia del teatro argentino, el origen de las técnicas de la creación colectiva, la función que han venido teniendo los dramaturgos en el continente, las situaciones sociopolíticas por las que han atravesado los países de América Latina, y en este caso concreto, el propio contexto en que emerge Teatro Abierto.

En realidad, su confrontación no resiste análisis alguno que no sea la de buscar una explicación específica para un movimiento tan particular como lo ha sido Teatro Abierto. Buscar influencias, correspondería a un punto de vista muy alejado de las ideas, orígenes y proposiciones escénicas que ha llevado adelante este movimiento, especialmente en sus últimos ciclos.

El examen expuesto de Teatro Abierto, muestra sin dudas un saldo positivo. Resalta la capacidad de reacción del movimiento para irse renovando en cada ciclo sucesivo, reorientando su camino, lo cual lo ha conducido a un éxito y proyección incuestionables. Todo ello a pesar que Teatro Abierto no cuenta con estructura directiva ni se maneja según principios burocráticos. De hecho, se

ha definido así mismo como un proyecto "caótico" desde sus inicios y sin dirección orgánica. Todos son dueños de Teatro Abierto, todos gozan de iguales derechos e idénticas responsabilidades. No han tenido votaciones y sus decisiones han sido adoptadas en asambleas amplias, en las cuales los acuerdos se toman por evidente mayoría o unanimidad, que es lo usual.

Esta forma de funcionamiento recuerda algunos procesos similares de otros países latinoamericanos como Chile, Perú, Colombia o Bolivia, en donde las asambleas constituyeron el lugar más importante de la toma de decisión, siendo su autoridad soberana, lo que en algunos casos llegó a plantearse como una verdadera muestra de poder alternativo de gran potencia y profundo arraigo en las comunidades. El rol con que aparecen algunos de sus voceros viene dado más bien por su mayor grado de participación en las actividades del movimiento que por su nivel jerárquico dentro de él, que en teoría no existe.

Por otra parte, los objetivos propuestos desde sus inicios han sido alcanzados con creces. La participación de la audiencia, inicialmente tímida y refractaria, con el correr de los ciclos se ha transformado en un elemento central de su desarrollo. La promoción de nuevos valores ha sido también efectiva y de proyección. Lo mismo podría decirse de la incorporación del país como un todo en sus espectáculos, así como también la consolidación de corrientes experimentales en un intento por convertirse en portavoz general del teatro argentino.

Gran parte de la explicación de su emergencia y éxito de sus ciclos puede ser inferido a partir de las premisas que lo sustentaron como un bastión cultural contra el gobierno militar, teatro netamente de resistencia, y como expresión popular escénica, que el propio movimiento justifica en torno a tres puntos fundamentales de su quehacer teatral:

1. El teatro es, en sí mismo, un movimiento grupal, comunitario.
2. El teatro puede manejar sus medios de producción, no depende necesariamente de productores ni de capitalistas.
3. El teatro se manifiesta ante un grupo de gente -el público- que llena una sala, se comunica, sale a la calle para asistir al rito (“¿Qué es Teatro Abierto?”, 1094:52).

Faltaría indicar en estas premisas de Teatro Abierto, que su alcance iba más allá de sus propias fronteras, y se une a otros movimientos del continente con los cuales ha tenido intercambios fructíferos, no sólo por la representación de sus obras, sino también en el intercambio de técnicas, con son por ejemplo la creación colectiva, el rol del dramaturgo y de su participación activa en la formulación del llamado Nuevo Teatro Latinoamericano, del que es parte integrante.

Prueba de ello, ha sido su participación en el III Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York (1982), en el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (1983), en el VI Festival Internacional de Teatro en Caracas (1983) y en la Muestra del Teatro Latinoamericano (CELCIT, 1984), eventos en los cuales Teatro Abierto se ha dado a conocer y

ganado experiencias (Suárez, 1983:19; Rizk, 1983:80; Márceles, 1983:83 y Pross, 1984:92)

Esta visión latinoamericana del movimiento, en realidad fue un anhelo de largo alcance que formularon muchos de sus integrantes en repetidas ocasiones, baste con mencionar las expresiones que autores del teatro independiente como Andrés Lizarraga y Julio Mauricio expresaban en la década del setenta, y las efectuadas a partir de la década del ochenta, previas a Teatro Abierto, como la de O. Dragún, uno de los autores más activos del movimiento, quien ya en 1980 adelantaba sus ideas de como intentar un proyecto teatral viable ante la encrucijada que vivía el continente, al decir que "la mayoría de los autores latinoamericanos han sido "excomulgados" por la cultura oficial. No nos queda más remedio que establecer nuestras propias reglas del juego, e intentar nuestra propia política cultural". El resultado ha sido Teatro Abierto (Lyon, 1973:14; Entrevista a J. Mauricio 1974:20 y Dragún, 1980:12).

Mas, en este recuerdo de las proyecciones que se habían pensado para el teatro continental y que ha llevado adelante Teatro Abierto, no puede olvidarse que este movimiento ha caminado por un sendero que previamente habían abonado las ideas que una vez expresara Leonidas Barletta del Teatro del Pueblo, al decir que "a medida que el pueblo vaya limpiando su política y su camino, el teatro estará donde debe estar" (Bogdanich, 1976: 94-98). Argentina de los años ochenta es muy diferente a la de la década que le precedió. Otros problemas persisten dentro del esquema de su sociedad.

Aunque el pueblo siente que ha pasado una noche tenebrosa, las mayores injusticias persisten.

Como colofón, habría que decir que al destacar parte de sus méritos, siempre quedará algo que el tiempo aún no descubre, elementos todavía no evidenciados. Para los propósitos de este trabajo, tal vez lo más relevante sea aquella parte de la historia que el mismo Teatro Abierto se atribuye, ser "una parte pequeña de la resistencia popular. La más visible del frente cultural" ("¿Qué es Teatro Abierto?", 1984:56).

(1) Un resumen de este trabajo con el título "El teatro abierto argentino: un caso de resistencia cultural", se presentó al IV Congreso de teatro latinoamericano, en la Univ. de Kansas (EEUU), del 29 de Mayo al 1º de Abril de 2000.

BIBLIOGRAFIA.

- "Argentine Subversive Art. The Vanguard of the Avant-Garde"
The Drama Review Vol.14, N.2 (1970):98-103.
- Bogdanich, Esteban Carlos. "Leonidas Barletta y el Teatro del Pueblo", *Conjunto* No. 27(1976):94-98.
- Bortnik, Aída.Cossa, Roberto. Drago A. et al, *TeatroAbierto 1981*. 21 Estrenos Argentinos. Buenos Aires: Argentores - Ed.Adans SA,1981.
- Clarín Espectáculos, Buenos Aires, 10.Julio.1983, cit. en: Edith E. Pross, "Open Theatre Revisited:An Argentine Experiment". *LATR* 18/1(1984):89.
- Declaración de Principios de Teatro Abierto. Programa, Buenos Aires,1981.
- Dragún Oswaldo. "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano", *LATR* 13/2(1980):11-16.
- ."Como Contar Historias en un País que Vive en la Irrealidad: El Teatro Argentino"
Revista Nueva Sociedad N. 68(1983):153-4. El mismo artículo, sin la parte final referida a Teatro Abierto, se publicó como

- "Dramaturgia Nacional y Realidad Política", *Revista Conjunto* N. 60(1984):57-60.
- Entrevista a Julio Mauricio. "En América Latina el Teatro le ha sido expropiado al pueblo"
Revista Conjunto N. 20(1974):12-13. La misma entrevista, cortada en partes fundamentales, aparece también en G. Luzuriaga, *Popular Theatre for Social Change*, pp.116-122.
- Entrevista a Roberto Cossa. *Clarín Espectáculos*, 29 de abril, 1983.
- Espinoza Domínguez, Carlos. "Entre actos" *Revista Conjunto* N. 55(1983):139-140
- Foster, David W. *The Argentine Teatro independiente, 1930-1955*. York, SC: Spanish Literature Publish. Co. 1986.
- Giella, M. Angel. *Teatro Abierto 1981*. Volúmen 1. Buenos Aires. Ed. Corregidor, 1991.
- ."Teatro Abierto 1984 y 1985" *LATR* 18/1 (1984):119.
- ."Teatro Abierto 83:La Vuelta a los Orígenes". *LATR* 17/1(1983):59.
- ."Teatro Abierto 82: El Comienzo de un Sueño", *LATR* 16/1(1982):67-68
- ."Teatro Abierto Fenómeno Socio-Teatral Argentino" *LATR* 15/1(1981):89-93.
- Lyon, John E. "The Argentine Theatre and the Problems of National Identity: A Critical Survey", *LATR* 5/2(1972):14.
- Márceles Daconte, Eduardo. "Y Llegaron los Comediantes a Caracas..." *LATR* 16/2 (1983):83.
- Marial, José. *Teatro y país*. Desde 1810 a Teatro Abierto 1983. Bs. As., Agon, 1984.
- Ordaz Luis. *Reseña de la Dramática argentina actual*. Cuadernos de Investigación teatral No.7 Caracas, Celcit, 1979.
- Pross, Edith E. "Open Theatre Revisited:An Argentine Experiment". *LATR* 18/1(1984):89.
- "¿Qué es el Teatro Abierto?". Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. *Conjunto* N.60(1984):51.
- Rizk, Beatriz J. "I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)" *LATR* 16/2 (1983):80
- Roberto Cossa, "Gris de Ausencia", en: Aida Bortnik, R. Cossa, A. Drago et al., *Teatro Abierto 1981*, pp.23-31. En las siguientes citas se refiere a la página de esta edición.

Lamentablemente, por problemas económicos, Teatro Abierto sólo alcanzó a publicar este volumen con las obras del primer ciclo.

Seibel, Beatriz. "Teatro 1979 en Buenos Aires" *LATR* 14/1(1980):73-78.

Shank, Theodore. *American Alternative Theatre*. London: MacMillan, 1982:6-49.

Suarez Esther. "Teatro Abierto. Siete Respuestas de Adelina Lago". *Revista Conjunto* N° 55 (1983):16.

EL DISCURSO POLITICO EN EL TEATRO VENEZOLANO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX. (1)

INTRODUCCIÓN

Desde hace tiempo se ha hecho una severa crítica al discurso teatral venezolano de las primeras décadas del siglo XX por su aparente indiferencia o neutralidad de contenidos ante un contexto de autoritarismo tan fuerte como era el existente, en el cual incluso sus propios autores y con ellos sus expresiones dramáticas, fueron objeto de censura y represión. Esto ha llamado la atención con justa razón y todavía es materia de estudio y análisis, por lo cual muy pocos son los estudios que se han dedicado a este tema. Por esto, el objetivo de este trabajo es el de tratar de abrir un nuevo espacio a esta discusión al presentar algunos casos seleccionados que han ido surgiendo de las investigaciones en progreso en torno al origen de las tendencias modernas de teatro nacional, desde donde es posible percibir una posible respuesta inicial a este interesante tópico y al insistente cuestionamiento que se ha hecho, desde la perspectiva de los estudios del discurso político.

En este sentido, en primer lugar se hará una síntesis de los aspectos conceptuales que incorpora en esta investigación el análisis del discurso en el teatro, para concluir algunos aspectos metodológicos interesantes de considerar en el estudio de los textos y, luego, se procederá al estudio de los cuatro casos seleccionados.

Discurso y teatro

El análisis del discurso teatral también ha sido un punto de preocupación de los estudiosos del teatro, aunque su clara identificación no es tan precisa como en otros géneros literarios. Se consideran centrales en esto los conceptos de locutor/allocutor, enunciación/enunciado, deixis/anáfora, y otros que recoge la bibliografía general. Lo difícil es acercarse a su especificidad. En esto, por ejemplo, hay discusión acerca de si es relevante un signo teatral determinado o un tipo especial de enunciación, sobre todo si se considera el espectáculo teatral como objeto de estudio.

De partida, es importante la estructura del diálogo, sin lo cual es difícil diferenciar lo que es teatro. Esta relación se hace más compleja que en otros géneros porque en su integridad se comparten elementos tanto literarios como aquellos que incorpora el espectáculo mismo. Aún así, si el análisis se efectúa sólo sobre un texto, como es lo habitual para simplificar su estudio, esto no deja de ser importante, por cuanto el texto teatral fue escrito por su autor para ser representado y, por tal razón, en ese texto existen lo que se denominan las “matrices de representación”, implícitas en el texto, que dan cuenta de una representación imaginada por el autor al escribir su obra, la que obviamente se verá alterada por el discurso del director en el espectáculo.

Un modelo comunicacional completo para el teatro, según A. Ubersfeld (1989) y F. de Toro (1987) contendría los siguientes elementos, un discurso informante, del autor destinado al público/lector,

vale decir, el texto dramático, de orden imperativo; y un discurso relatado, cuyo destinatario es el personaje/actor, que recibe esta orden de actuar y dialogar a través del texto, incluidas las didascalias o acotaciones escénicas, que pueden o no estar presentes en el texto, y que muestran las condiciones contextuales del texto, porque corresponde a la voz de su autor. Esto muestra que una de las especificidades del discurso teatral viene de su doble articulación en el teatro.

Lo importante de las acotaciones escénicas (o didascalias), y que señalan aspectos contextuales en el mismo texto, es que siendo éstas la voz del autor, se pueden observar y determinar en varios niveles, a saber, en el diálogo de los personajes -que son los que llevan adelante la acción dramática-, en la estructuración del texto espectacular de la puesta en escena, en la carga ideológica que incorpora el mismo texto y en las propias acotaciones, en donde éste habla directamente. Si a esto se agrega que éste es un discurso hecho en una época determinada y que obedece a convenciones particulares de esa época, tanto culturales como teatrales, se puede concluir que este discurso teatral responde, sin dudas, a una situación contextual específica y que da especial relevancia a esta relación texto/contexto. Si el texto se lee fuera de su contexto -consciente o inconscientemente-, situación que puede ocurrir, se produce entonces una lectura alterada del mismo, bien sea actualizada, interpretada o decodificada, que produce una re-articulación de su formación discursiva original, distante cultural e

ideológicamente del lector, que debe ser debidamente identificada.

Por estas razones, el rasgo más resaltante del discurso teatral es el de su enunciación, que en el caso de su sólo lectura debe ser imaginado en forma espectacular por el lector para entenderlo como teatro. Igualmente, en este texto dramático, entendido en esta forma como puesta en escena virtual, se tiene sólo el discurso de los personajes, cuyas funciones son las de contar una fábula (historia), indicar las condiciones imaginarias de enunciación que determina el texto, asumir un discurso de ficción y mostrar una performance escénica. Además, como el teatro ocurre aquí y ahora, siempre en el tiempo presente, aunque los acontecimientos ocurran en el pasado, siempre se dirá que “estamos en el teatro”, es decir, es una simulación que transforma la realidad en estado presente.

Debido a estas características del discurso teatral, se dice que el mismo es un proceso en el cual se dan tanto un acto comunicacional, como un acto de habla (Searle, 1969 y 1979), por lo cual las metodologías de estudio del discurso teatral, partiendo especialmente desde el texto dramático, la signan a los personajes y al diálogo una función integradora del hecho dramático (así como teatral).

Los personajes, importantes individualidades del mundo ficticio, a través de su diálogo entregan información y desde su competencia lingüística mantienen un status social que le da contenido a sus enunciados, desarrollan roles y usan la intencionalidad para definir situaciones a través de

sus palabras. En el análisis son fundamentales para determinar sus inclinaciones culturales e ideológicas. El diálogo, por tanto, es el que se usa normalmente como unidad para estudiar la función política del discurso teatral en un texto. El conjunto de estas unidades constituye una macro-unidad, que ya muestra la significación en la que subyacen sus contenidos enunciados en forma más completa. En todo caso, el análisis del discurso va más allá de lo puramente lingüístico, para internarse en los campos de la historia y de su contexto, así como también en la perspectiva y estructura de sentido de la época, si esto fuera posible.

Este es el modelo que se aplicará al estudio de dos obras venezolanas de comienzos del siglo XX y que no sin dificultades han podido ser recogidas para su análisis. Estas piezas cubren un período de tiempo que va entre 1902 hasta 1937, y las mismas han sido muy poco estudiadas, por no decir no estudiadas.

El discurso censurado

En la colección de “impresos”, correspondiente al período presidencial del General Cipriano Castro, en 1902, aparece una obra de teatro cómica de autor desconocido, que fue guardada por el Presidente con cuidado y recién publicada por el Archivo de Miraflores en 1964. En la carátula contiene un dibujo a mano en que aparece Castro vestido de payaso y, a su lado, un personaje desconocido de rostro duro, vestido con un elegante traje de noche femenino. En la parte superior, Castro escribió de su puño y letra, “otra gracia de estos canallas”, y junto a la figura de

rostro desconocido anotó con el mismo lápiz, "General A. Ibarra". El pie de imprenta es falso, Imprenta Manicomio de Los Teques.

La obra se titula *La restauración liberal, el ejército y la escuadra*, con lo cual queda explícito en el título que se debe referir a la experiencia política directa de Castro y a su relación con el ejército y la armada en 1902. Consta de una escena corta y la acción transcurre en el famoso botiquín caraqueño "La Glacerie". Los personajes son numerosos, por lo que se deduce que fue hecha por un escritor aficionado, aunque dispuso de amplios recursos lingüísticos en sus expresiones, los que hablan mejor de su nivel cultural que de su técnica dramática, como ya se verá. Las figuras principales son Mr. Grell, que habla inglés, y Jorge, su amigo, ambos sin mayores descripciones biográficas en toda la obra, pero además también figuran los ministros de Castro, Cárdenas y López Baralt, así como el que era el Jefe de Telégrafo, Valerino, y otros que hacen comparsa.

La pieza abre con la lectura de un telegrama, "Amigo Grell, grandes telegramas: Valarino, Torres Cárdenas y López Baralt. Ejército unido derrotado, victoria en La Victoria. ¡Hoy nos ensabanamos!". Luego, Jorge le previene, "¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!" (p.4). Mr. Grell escucha, comenta que se la extraviado su perro y se dirige a La Glacerie. Allí se reúne con sus amigos, con quienes celebra cantando algo alusivo a la enfermedad de su perro y bebiendo champaña. Grell agrega, "ese cabito es una gran cosa", a lo que Jorge responde, "y el almirante es mucho comandante". A partir de ahora, Mr. Grell comienza a hablar en

inglés, "What about the telegrams? I want to see them. ¡Oh! ... ¡I lost my Puppy! ...". El mensajero le confirma leyendo, "Es copia exacta. ¡Paz asegurada!". Acto seguido, comienzan a entonar una letra de la canción "Sobre las olas".

La pérdida del perro de Mr. Grell (y que pudiera estar atacado de hidrofobia o rabia), se transforma en un problema nacional. Así, el Dr. Rozo, al opinar lo hace en versos en francés, "La situation est très compliquée;/ C'est une chose terrible/ Pour la rue des Anglais". Y vuelven las canciones, esta vez la letra se adapta a la música del "Rey que rabió". Ahora, cuando interviene el Dr. Rozo lo hace en francés, y Mr. Grell lo hará en inglés. El parte que cantan comienza así,

Yo siempre del "Bolívar" me burlé,
Yo siempre de las novias me reí,
Yo que nunca sus lisonjas escuché,
Hoy en busca de *mis reales* vengo aquí.
(Subrayado en el original)

...
!Oriente y Occidente!
!Ejércitos unidos derrotados!...
!Y quedamos enzanjonados!

Al terminar el coro, la obra cierra llamando a Valarino, el Jefe de correos, a Torres Cárdenas y a López Baralt, pidiéndoles "más sal de frutas".

Aunque no se ve tan clara y aparente la razón de ser de esta pieza, vale decir, del motivo que origina esta burla política a Castro y a sus ministros, y tampoco el por qué fue censurado y guardado por él, se presume que debió haber sido de alguna importancia en su momento puesto que el Presidente

la mantuvo bien guardada por tanto tiempo. Su explicación puede emerger al recordar la historia de aquellos años y sobre todo de la famosa Revolución restauradora liberal de Cipriano Castro (1899)

En esto el texto es claro. En sus parlamentos iniciales, cuando se lee el telegrama vienen las claves “victoria en La Victoria. Hoy nos ensabanamos”. “¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!”. Además, la historia del “perro rabioso”, así como cuando menciona al cabito, son signos que enmarcan sin discusión la fábula dentro de este contexto histórico bien preciso, el efecto de la política de restauración iniciada por Cipriano Castro.

En aquella oportunidad, teniendo como telón de fondo todo el caos político caraqueño que existía y también el hecho de saber que él se sentía un predestinado, se debe recordar que Castro insurgió desde Los Andes y tomó el poder incluso, con el apoyo de sus adversarios, que ahora de traidores pasaron a ser revolucionarios. Ahí comenzó esta etapa farsesca de la historia venezolana. Es sabido, además, que en estos primeros años se mostró esta figura violenta, nacionalista, racista, libertina y heroica de este personaje que intentaba pacificar al país a un alto costo. Algunas de esas batallas que perdió el caudillismo desplazado fueron las de Tinaquillo y la de El Paso de Estevez, en 1901, que aquí son señaladas con precisión. Sólo en la sola batalla de La Victoria, en 1902, también destacada en el texto, y que marcará el fin de esta era de montoneras, quedaron en el campo más de dos mil bajas, entre muertos y heridos. Este es también el año en que, con fuerte apoyo económico extranjero, se

inicia una ofensiva contra Castro denominada La libertadora, que culminará en el fracaso de La Victoria.

Por esto, tal vez, se pueda entender el punto de vista de la crítica de la obra, en 1902, asumiendo el punto de vista extranjero, en un intento por desacreditar a Castro, justo en el momento en que la “libertadora” embate en su fase final que lo destronaría. Por eso, el telegrama es repetido, para reiterar una noticia que no quisieran creer, “paz asegurada”. A fines de 1902, fuerza navales alemanas e inglesas bloquearon las costas venezolanas, echando a pique a tres barcos nacionales y apoderándose de otro. Es el momento en que Castro pronuncia su legendario discurso aquel, “¡Venezolanos! La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria”. La obra es la introducción dramática, por el teatro y por la realidad misma, de aquel suceso que ya se veía venir, por eso la primera canción que improvisan es la de “*Sobre las olas*”, y por ello también los personajes entonan “¡Oh! Qué dulce es vivir,/ De los mares el rumor. (p. 5).

La segunda parte de la obra, luego de estos inicios históricos, da cuenta de la gran celebración que prosigue a estas declaraciones en el botiquín La Glacerie. Desaparecen los sitios de las batallas, todo es risa, canto y beber champaña, la única clave está al terminar la obra, en que se hace un llamado a los cuatro funcionarios del gobierno para que traigan más sal de fruta. Esto, coherentemente, corresponde a la segunda parte también del problema de Castro,

su situación interna. Si ya grave era lo internacional que enfrentó el país, lo interno no fue mejor.

En este aspecto, el problema fue muy grave por los desacuerdos con las regiones en materia económica. Las condiciones sociales de la gente del campo era todavía coloniales. Su gobierno fomentó una dispersión económica y cultural, los “nuevos hombres” que entraron al poder procedieron al robo y a la corrupción, se enriquecieron y pasaron a constituirse desde esta época en los llamados “grandes cacaos” de la capital, como dice el ensayista Enrique Bernardo Núñez al referirse a los hombres de levita gris, “... ríen, beben, andan arrastrados en hermosos coches y se espían unos a otros”.

En definitiva, Castro y su revolución restauradora se transformaron en un obstáculo para todos, y esto en cierta manera es lo que muestra y trata de decir la pieza, y es la razón por la cual probablemente fue censurada esta pequeña muestra de farsa teatral de comienzos del siglo XX.

El discurso ausente

El día 5 de Octubre de 1909, el autor Salustio González Rincón leía en el recién creado diario El Universal, una noticia que le había llamado la atención durante semanas, era ésta sobre el juicio al anarquista español Ferrer y a su fusilamiento en Barcelona. Ese día el periódico narraba con lujo de detalles la presunta implicación de éste en los sucesos de Barcelona, cargados de violencia y terrorismo. La policía, según la noticia, alegaba que en el allanamiento de la casa de Ferrer habían encontrado documentación clave que lo comprometía en esos atentados y en el que se había

perpetrado contra la familia real en Madrid. El llamado anarquista encontrado en casa de Ferrer finalizaba con las arengas “¡Arriba, pues, nobles y valientes corazones hijos del Cid! ¡No olvidéis que corre por vuestras venas sangre española! ¡Viva la Revolución! ¡Viva la dinamita!” (Sanoja, 1998, p.4).

El contexto teatral venezolano en aquel tiempo, año de 1909, era un fiel reflejo de todo lo que ocurría en el país, el tiempo “transcurría entre alabanzas a Gómez y la campaña de las sociedades liberales y los reaccionarios anticastristas a favor de su candidatura”(Ibid.). Salustio González ya era un dramaturgo conocido y de éxito, al igual que el resto de sus amigos y compañeros de aventura en el Grupo La Alborada, como Rómulo Gallegos, Henrique Soublette, Julio Planchart y Julio H. Rosales. En ese ambiente del país no se pensaba sino en emigrar, como de hecho lo hicieron tres de ellos. Salustio González fue el primero y salió hacia España a fines de 1910.

Rómulo Gallegos en su correspondencia con él (4-11-1911), le decía “aquí, esto lo sabes tú demasiado, aquí no hay posibilidad de vida para nosotros. No se te ocurra venir, ahora ni nunca, si se llega el caso muérete de hambre por allá, que es mejor que vejetar aquí”, o bien como expresó a su ida H. Soublette, también dramaturgo, “va uno. Los demás nos iremos yendo poco a poco, uno a uno, como él se fue...”(Ibid., p. 17). El segundo en irse fue efectivamente Soublette. Años más tarde, Picón Salas escribía sobre este mismo aspecto, “de haber permanecido en mi país de origen, la política, la

sífilis y el aguardiente me hubieran liquidado" (Ibid., p.19),

González permaneció en Barcelona un par de años y desde que se instaló allí su idea fija fue la de escribir un drama sobre lo que había leído de Ferrer, tema que copó gran parte de la correspondencia con sus compañeros alborados. En Mayo de 1911, Gallegos le comentaba sobre el avance del drama que ya le había contado, "el asunto y el plan que me explicas en tu anterior me parecen muy bien. Creo, como tú, que ese drama podrá ser un éxito inmediato. Por supuesto tú estás dedicado a él".

Por su parte, Julio Planchart también le hacía similares comentarios sobre la obra que ya conocía, "... pasando por *Germinal* ha llegado a ser *El sembrador*... *El sembrador* es un bonito nombre de mucho más amplitud que *Germinal* o *La escuela Libre*. De las escenas cuyo resumen me mandaste nada tengo que objetarle", con lo cual ahora se sabe que el drama pasó por varios nombres, todos de una u otra forma relacionados con la problemática de Ferrer. S.González, aún así, pensaba que el tono de su obra era muy melodramático, a lo cual Plachart lo consolaba o entusiasmaba diciéndole, "no te importe, ¿qué es Shakespeare sino un melodramático?; quítale a *Macbeth* o a *Hamlet* la poesía y la belleza de sus intenciones y lo genial que hay en ellas y déjalos desnudos, en argumentos solos, y serán melodramas" (Ibid. p.13), aunque también le observaba lo inadecuado que era escribirlo tan largo, en seis actos, como proponía el autor (4-11-1911).

En Abril de 1912, cuando S. González ya se había ido a residenciar en París, el pintor Rafael Monasterios, otro de sus amigos con el que vivía en Barcelona, le informaba de los problemas policiales que él había tenido por causa de su amistad con Ferrer, “recibí tu carta fecha 29 de Marzo, y la rompí pues quería despistar tu nombre y tu dirección del asunto en que me encontraba. Suponte [quiere decir, imagínate] que al salir de aquí (de la casa) acompañado por casualidad por Ferrer, y dirigrime al taller, fui detenido por un policía secreto (cerca de la Rambla). Cuando era conducido a la policía miro hacia atrás y veo que traen a Ferrer también ... después de cuatro horas de incomunicación en mi calabozo o yo no se que vaina, fui conducido al juzgado”. El pintor Monasterios era sospechoso de sostener contactos con el grupo anarquista de Ferrer y por eso lo vigilaban. Día antes (1-3-1911), le había informado de la venta de algunos de sus libros y le advertía que “yo escondí todos los que eran anarquistas y socialistas”.

Otros artistas y personalidades venezolanas estuvieron también con González en Barcelona, como Guillermo Salas o Henrique Soublette, y todos han comentado sobre esta obra. Salas, por ejemplo, afirmó que efectivamente él escribió el drama de Ferrer, “se hizo presentar a la familia de Ferrer. Su vigorosa voluntad le abrió todas las puertas. Encontró auténtica documentación. El drama avanzaba, pero sus frecuentes vueltas a la casa de Ferrer inspiraron sospechas a las autoridades, y ya terminada la obra, cuando iba a estrenarla, recibió insinuaciones de abandonar España” (Ibid., p.14).

Desafortunadamente, aquí se perdió el rastro de la obra y con ello, sus significaciones finales. Lo más que se podrá decir es que, aparentemente, el texto fue escrito, tal vez nunca se llevó a escena, pero se perdió y nunca más fue mencionado o encontrado.

¿Quién fue en definitivas Ferrer? -Como suele acontecer con la historia de los subalternos, este personaje no está bien caracterizado en las historias oficiales españolas, y ha sido necesaria la opinión de un especialista en el tema, como el Dr. Cecilio Mar-Molinero (1999), de la Universidad de Southampton (Inglaterra), para aclarar la relación de Ferrer con las ideas anarquistas,

Don Francisco Ferrer Guardia, profesor anarquista español (1858-1909) introdujo la escuela moderna en España, una invención de la revolución francesa, una especie de escuela de formación profesional, destinada a aprender cosas útiles que sirvieran para encontrar trabajo, y de la cual ya había antecedentes en Barcelona. Un profesor de la escuela moderna, Mateo Morral, lanzó una bomba a la carroza real el 31 de Marzo de 1906, justo después de la boda del rey Alfonso XIII, y aunque el rey salió ileso, desde entonces el gobierno comenzó a perseguir a Ferrer. En 1909, cuando se sublevaron los soldados que tenían que ir a la guerra en Marruecos (la guerra de los banqueros), y quemaron todas las iglesias y conventos de Barcelona, hecho conocido como la "semana trágica", le echaron la culpa a Ferrer, como autor moral del levantamiento, aduciendo que había envenenado la conciencia del pueblo al impartir educación atea, aunque durante ese tiempo Ferrer había permanecido en Francia. Aún así, lo hicieron preso, lo torturaron y lo

fusilaron en el castillo de Montjuich. Pero, cuando esto se conoció completamente, hubo una gran campaña en su favor por toda Europa, que concluyó con la caída del gobierno.

También es conveniente recordar al respecto que durante la comuna de París, y ante el ataque masivo del ejército francés, los comuneros fueron obligados a salir y en su retirada fueron quemando los edificios y propiedades de los nobles y privilegiados. Desde entonces, el petróleo quedó como estigma de la revolución comunista en España, y la publicidad que se hizo de esto invocaba que éstos eran unos salvajes, cuya única intención era quemar con petróleo las propiedades de las clases decentes, esta es la época en que se estableció el anarquismo en España, y con él llegaron las acciones directas, las bombas y los actos de hecho. A comienzos de 1900, por tanto, la clase obrera era sinónimo de petróleo y dinamita. De ahí viene el grito de viva la dinamita (idea que fuera también tomada por A. Camus al final de su novela *L'etranger*) (Ibid.)

Otra coincidencia a destacar es que “semana trágica “ también se le llamó a la que precedió al ascenso de Gómez a la Presidencia, en Diciembre de 1908, y durante la cual la Plaza Bolívar, y frente a la Casa Amarilla, que era la sede del Gobierno, se convirtió en una gran concentración de multitudes y protestas en contra de Castro. Tal vez, todas estas analogías pudieron haber estado contenidas en la obra *Ferrer*, lo que efectivamente habría constituido un contenido de alta significación en ideas, tanto para España como para Venezuela.

Aún en aquellos años de 1919, José Rafael Pocaterra (1936) escribía sobre la situación de Caracas, “a esta hora en solo Caracas y sus alrededores –a lo que dicen las ordenanzas y a lo que observo- se llevan detenidas unas ochenta y tantas personas. Vejan, torturan, encarcelan y maltratan a ciudadanos cuyos solos nombres harían sonreír ante la idea que pudiesen ser sospechosos de “anarquistas”.

Salustio González permaneció en Barcelona hasta 1912, y debió salir para París por los problemas que se cuentan encontró al intentar poner en escena la obra. En 1914, abandonó el drama, y desde 1915 se dedicó a la poesía, a la pintura y, muy especialmente, a la diplomacia. Comenzaba su acomodo al status gomecista. Ya quedaban atrás su drama social y el inicio del teatro nacional que sus amigos habían dado como hecho cuando estrenó su obra **Las sombras** (1909), en Caracas. Hasta aquí había llegado su explosiva rebeldía y combatividad, como la de aquellos días ya lejanos de *La Alborada* o *La Proclama*, o los de su transición en Barcelona. Dejó de lado sus textos sobre Ferrer, el rescate de la huella de la escuela moderna del genial pedagogo, sus ideas sobre el anarquismo, la rebelión barcelonesa y el socialismo, que habían sido las primeras ideas políticas en el teatro moderno venezolano.

Esta investigación ha permitido esclarecer sin dudas, una vez más, las relaciones y los efectos que existen entre un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista y estos escasos textos que pueden reunirse para su estudio, como son los casos de tantas de aquellas obras anónimas, censuradas, de

comienzos del siglo XX en que de un modo farsesco se comentaron las grandes incidencias políticas del momento, o bien cuando la situación obligó a tantos dramaturgos y artistas a salir del país al exilio para poder expresar sus ideas políticas en el teatro, como lo ilustra el caso de Salustio González, y en quien, incluso en el exterior, tampoco encontraron resonancia y más bien sufrieron similar pena a la que existía en Venezuela. Lo que esto muestra en definitivas, es que se produjo una obra dramática con un discurso crítico y consistente con las ideas de sus autores, algunas muy modernas para su tiempo, como fue el caso del anarquismo, así como también muestra la integridad de sus autores, como escritores y como pensadores de su tiempo, los que de alguna forma pudieron escribir sus obras en estrecha relación con su contexto, tanto en lo teatral, como en lo político e intelectual, hecho que ahora recién podemos reconocer.

(1) Escrito en Agosto, 2001

BIBLIOGRAFÍA.

Anónimo (1964). *La restauración liberal, el ejército y la escuadra* (1902). Farsa.

Caracas, Boletín del archivo histórico de Miraflores No. 31, Año 6.

Barrios, Alba Lía, et al. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*: Caracas, ITI - UNESCO.

Chesney, Luis (2001). "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo", VII Jornadas de investigación de la Facultad Humanidades y Educación. Caracas, 4 al 8 de junio.

de Toro, Fernando (1987). *Semiótica del teatro*. Galerna.

- González R., Salustio (1909?), **Ferrer** (nombre supuesto para Obra desaparecida) en: s/a (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas, CELARG-Biblioteca de autores tachirenses, pp. 3-24.
- Mar-Molinero, Cecilio (1999). Comunicación personal de fecha 12-03-1999.
- Pocaterra, J. Rafael (1936), *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Caracas, Elite.
- S/a (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, Caracas, CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.
- Salas, Carlos (1980). *100 años del Teatro Municipal*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.
- (1967). *Historia del teatro en Caracas*. Caracas, Imprenta Municipal.
- Sanoja, Jesús (1998). "Salustio y su tiempo entre las sombras", en: s/a (1998), *Salustio González y la generación de La Alborada*, pp. 3-24.
- Searle, J. R. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge Univrsity Press.
- (1979). *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts* Cambridge University Press.
- Ubersfeld, Anne (1989). *La Semiótica del teatro*, España, Cátedra.

EL ESTUDIO DEL TEATRO Y LA CRITICA A LA MODERNIDAD (1)

INTRODUCCION

En esta presentación se hace un análisis conceptual sobre cómo enfrentar ciertos estudios del teatro desde una perspectiva actual, vale decir, interpretando los cambios habidos entre las lecturas que proceden desde la llamada modernidad hasta su nueva interpretación contemporánea, en constante cambio y transformación. En el tratamiento del tema se plantean sus bases, considerando primero una mirada a lo que se conoce como la modernidad, luego a sus aspectos teóricos, relativos a la definición un sistema cultural complejo, en transformación, su visión del mundo y a sus posibles vías para teorizar sobre el mismo y, finalmente se analizan las principales características que ha asumido el teatro actual. Este tipo de estudio asume que el objeto de la investigación no es de fácil delimitación, razón por lo cual se precisan sus condiciones metodológicas y de práctica artística..

Por ello, el objetivo de este trabajo es el de revisar y organizar ideas que se han ido dando entorno al teatro y a la crítica a la modernidad, a la construcción de sus teorías de estudios y a las formas en que éste se puede enfrentar. Por sobre todo, se pretende auspiciar la reflexión y el pensamiento crítico respecto de un tema tan importante para el desarrollo del conocimiento como lo es la influencia de la modernidad en la literatura contemporánea.

Esta aproximación forma parte de la experiencia reunida en la primera fase de una investigación sobre el teatro latinoamericano contemporáneo, que tiende a explicar su desarrollo durante el siglo XX, época signada por múltiples interferencias y relaciones, de las que se extraen los conceptos principales que en esta investigación se han utilizado.

La mirada desde la modernidad

El pensamiento contemporáneo tiene sus orígenes en el gran cambio que se produce en el Renacimiento, aproximadamente en el siglo XVI. A partir de esta época se comienza a hablar de modernidad. Con esta expresión se quería dar a entender un proyecto de pensamiento novedoso, con sus propios sistemas de valores, creencias y gustos que surgían en la cultura occidental que se alejaba de aquel mirar medieval anterior, de contenidos fundamentalmente teológicos. Conjuntamente con estas apreciaciones también surgió el deseo de generar patrones o modelos del pensamiento, que a la larga se convirtieron en cánones indisolubles de la apreciación artística y de todo.

Cuando más se notará esta influencia moderna es a partir de siglo XIX, cuando este pensamiento y cultura se acompañan con los adelantos tecnológicos y económicos de todo un sistema creado a su amparo. En esto ya es notorio que el también llamado “espíritu moderno occidental”, pone de manifiesto su “formalismo sistematizador”, expresado por una tendencia al cálculo y a lo empírico (Martínez, 1993). La razón que ahora comenzaba a prevalecer se basaba exclusivamente en

el conocimiento científico que proporcionaba la ciencia en constante desarrollo. La ciencia, considerada alejada de lo religioso y de lo cultural se constituía en garante de la verdad.

De aquí viene que en la modernidad la mentalidad científica le sea indisoluble. Este es el paradigma de la modernidad. Basado en lo científico, trazó sus formas, procedimientos y normas con las cuales se interpretó el mundo, la verdad y la realidad. Por estas razones también se conoce a este paradigma con el nombre de “newtoniano y cartesiano”, porque fueron estos científicos quienes modelaron en definitiva sus lineamientos físicos y filosóficos (aunque en estricta realidad mucho le deben a los griegos clásicos, como p.e. a Aristóteles).

El físico inglés Isaac Newton (1642-1727) fue el que desarrolló una concepción mecanicista y matemática de la naturaleza universal cuando descubre la atracción de gravedad que ejerce la Tierra sobre los cuerpos que están sobre ella, así como la que ejerce el Sol sobre todos los planetas. Esta ley se asumió como aplicable a toda la materia (que la masa es constante y proporcional a la gravedad). Según este pensamiento, el universo era un espacio en reposo y que se movía como un mecanismo de relojería, perfectamente conocido y determinado -mecánico y determinista-. Todas las demás disciplinas siguieron a esta ley, aplicándole sus principios a todo el mundo viviente.

Por su lado, René Descartes (1596-1659), fue quien separó en una doble visión -la visión cartesiana-, la mente y la materia, con lo cual abrió la perspectiva que el conocimiento del mundo materia

podía estudiarse como un objeto –lo objetivo, independiente y alejado del sujeto que lo estudia, lo “sujetivo”. De aquí en adelante se privilegiará la objetividad del conocimiento, junto al lo mecanicista y determinista de Newton.

No obstante, la rigidez de este modelo pronto comenzó a mostrar sus fisuras. A comienzos del siglo XX comenzaron a encontrarse partículas cada vez más pequeñas como lo fueron las partículas cuánticas y los quarks sub-atómicos, a los cuales han seguido muchos otros. Estas partículas muestran que se está ante la presencia de una continuidad de patrones vibratorios que aparecen y desaparecen aleatoriamente. Es decir, la materia es y no es, y cuando no es, aparece otra partícula virtual que le permite otra vez ser, mientras simultáneamente, no es. Como diría Sartre, la materia es lo que no es, y no es lo que es.

Esto es lo que permite hoy decir que las cosas siguen existiendo como antes, pero ahora cobran un nuevo sentido. Son las mismas categorías tales como patrón, cantidad, cualidad, pero ahora se asumen de manera diferente. Esto significa que ya no se busca la cuantificación como regla de su conocimiento, y que el patrón de comportamiento no es posible diseñarlo con precisión como antes. En suma, la realidad se abre, como la “obra abierta” de Eco, ahora más compleja en su significación. Ahora, se puede hablar con más normalidad de lo atípico, de lo aberrante, de lo no ordenado, de lo informe, de los márgenes y de las dinámicas impredecibles que podrían caracterizar a la cultura contemporánea. Pocas explicaciones insisten en lo lineal y en lo

determinista, y esto ha afectado también a la cultura y al arte.

El problema es que las fracturas y fragmentaciones que comienzan a presentar las ciencias exactas también han afectado a la misma noción de progreso que sustentaban. No de otra forma se podrían explicar que los grandes mitos y utopías de la modernidad, que tenían como objeto ordenar al mundo, han ido fallando, y que los logros obtenidos lo hayan sido sólo en partes, como el que muestra el desarrollo de los países, que ha llevado consigo la mayor contaminación ambiental conocida o el crecimiento económico acompañado por continentes completos de pobreza y hambruna. Estos ejemplos son parte de la vitrina y del precio que exhibe esta modernidad.

Como conclusión a este breve análisis, se puede expresar que la modernidad creó un modelo mecanicista que explicó al mundo en un sentido macro; en la medida en que el objeto se alejó de esta dimensión y se vio desde un mundo micro o sub-micro, o hacia el mundo psicológico o sociológico, se puso de manifiesto su inadecuación, hasta anularse completamente (Ibid.). Muchos han tenido la sospecha de que esto es lo que ha motivado la crisis actual que se vive. Igualmente, los mismos avances de la ciencia demostraron que el mundo físico y la explicación causa-efecto no eran completos y que siempre estaba modelada por un marco conceptual previo, de origen cultural. De ahí que entre los condicionamientos que aparecieron se encuentren preferentemente lo cultural y, en general, lo disciplinario. En definitiva, la percepción y crítica

cultural y literaria no son más que una representación. Como señala W. Demastes (1998), “podemos estar seguros de nuestros patrones cualitativos, pero nunca lo estaremos con precisión de los comportamientos cuantitativos de los procesos dinámicos de la naturaleza” (p.70). Esto es lo que ha permitido la instauración de nuevos órdenes contemporáneos no ordenados e indefinidos.

Tal como se ha dicho, las teorías están, por tanto, condicionadas culturalmente. Aquí la concepción de campo cultural es básica y adquiere un nuevo sentido, entre los que caben, “sugestivas similitudes entre diferentes líneas disciplinarias” (Ibid.), ante las cuales se necesitarán nuevas metodologías para dar sentido a la realidad y explicar estas relaciones complejas entre disciplinas. La intervención del individuo, por todo lo dicho, deja de ser autónoma y se condiciona e imbrica en su contexto y tiempo, instante en que se hace válido el decir de Foucault, “los individuos no constituyen la cultura, sino que la cultura constituye a los individuos”.

Sobre las teorías

En primer lugar, en estos casos siempre existe un marco más amplio que el propiamente teatral, objeto del estudio, que se denomina “*sistema abierto*”, que engloba a todos los elementos involucrados en el proceso en estudio, con sus partes o con sus factores constitutivos. Esto significa que, dentro de un sistema se producen interrelaciones e interacciones con otros sistemas. Lo importante de esta primera precisión es que aún así, no es exacta, sino que es

una visión inicial del sistema, que requerirá de futuras caracterizaciones, como se explica más adelante.

El término "*sistema*", por otra parte, normalmente llama a una definición de las ciencias exactas, especialmente del análisis de sistemas, lo cual está lejos del deseo de los estudios del teatro. Aunque un sistema es definible, éste caso particular no lo es, es un sistema abierto dado, pero como punto inicial de un estudio. Su definición más acertada surgirá a través de la propia investigación, cuando éste se despliega y expresa toda su polisemia. Su fundamento es estrictamente teórico.

En general, gran parte de los problemas que se derivan de la aplicación de estas concepciones son de carácter metodológico. En esto, la *observación*, el dato o el hecho recogido (bien sea historia, sociología u otro), son los puntos de partida de todo conocimiento y argumentos. Sin embargo, se ha demostrado cada vez con mayor insistencia, que estos se obtienen normalmente a través de la *percepción*, elemento nuevo muy poco estudiado. Lo peor es que esta observación perceptiva se considera neutra, determinante para el análisis.

Desde este punto de vista cualquier observación (llamado también *observable*) tiene contenidos extraídos de la experiencia y, por tanto, son los primeros elementos que entran en el proceso del pensamiento y análisis de una investigación. Aquí parece tener razón Popper cuando señala que uno sólo se percató de los hechos por la observación. Esto, en definitiva, es lo que pareciera darle sentido a la investigación. La crítica a esta posición que ha

dominado por más de medio siglo reside en la concepción misma de una observación empírica, que a la luz del conocimiento actual, luce como poco coherente, especialmente si se trata de teorizar sobre algún fenómeno artístico.

En este sentido, sería mejor comenzar asumiendo que las características de un *sistema abierto*, pertinente para un problema complejo, no deben estar dadas por la *observación*, por la experiencia misma, porque es muy difícil efectuar una explicación directa de una experiencia de este tipo. Esto se comprueba con las explicaciones que da R. Hanson cuando explica que un niño y un lego pueden ver y transmitir una experiencia, pero ellos no verán lo que vería un sociólogo o un psicólogo, los primeros serían ciegos con respecto a lo que éste puede ver. Se puede no oír un instrumento desafinado en una orquesta, aunque esto será terrible para un músico y lo mismo puede ocurrir en un espectáculo teatral, que además varía de día en día. La respuesta es perceptual, y no es clara. Lo importante que es que las cosas se ven diferentes, de ahí que haya que cuidar esto del ver, oír, sentir, percibir y observar. J. Piaget había ya explicado que no hay observación pura y que toda percepción directa supone un marco previo por parte del observador, que es lo que está dominando a su percepción.

El problema es que no sólo las experiencias tienen esta cualidad sino también el espacio, el tiempo y los objetos, que parecen necesitar un mayor tiempo de elaboración, dados por la personal experiencia acumulada del investigador y por la

forma cómo se fue estructurando su pensamiento, aspecto éste que algunos autores como M. Boden (1994) llaman mapas mentales

Estos mapas no sólo establecen una diferenciación en el tiempo sino también en niveles de la información observada o recibida, algunos parecerán obvios, inmediatos, accesibles a la experiencia con solo mirar y oír, esto es porque fueron los primeros en ser elaborados por el pensamiento en niveles anteriores a observaciones más intrincadas.

De esto surge la noción de que en el proceso del pensamiento, el conocer, aparte de no ser una lectura pura, sino con una carga teórica implícita, significa también entrar en relaciones con el saber de la experiencia, pero organizada según los límites y orientaciones del sujeto observador. Entonces, conocer la realidad se dificulta a través del camino de las generalizaciones inductivas que parten de simples observaciones o experiencias. Lo cual no significa abrirle paso al subjetivismo, sino más bien que se debe considerar al conocimiento dentro de los fenómenos sociales, con fuertes características intersubjetivas.

En conclusión, se puede decir por tanto, que la observación correspondería a la captura de una experiencia, pero ya interpretada. Los hechos serían, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre las observaciones, los cuales son percibidos bajo la forma de una síntesis perceptiva. De ahí que la observación por parte de un investigador y, muy especialmente, la del trabajo de campo, no es neutra ni toma conciencia de la realidad objetiva, y tampoco

registra información pura. El procesamiento de este registro llevaría a formular una teoría, que por lo explicado debe revisarse constantemente. En esto intervienen dos factores, los que el investigador registra y sus mapas mentales, sus esquemas interpretativos.

El proceso de organización y procesamiento de la información es lento y toma su tiempo, pero sólo él conduce a obtener esquemas conceptuales. Todo parte, sin embargo de experiencias previas, pero procesadas en diferentes niveles del conocimiento. En esta parte se retoma el análisis de las observaciones (no puras), para ser reformuladas en su proceso. Tal como se explicó, el investigador por tanto, no parte de cero, sino de su propia base de conocimientos y teorías o paradigmas, que constituyen su corpus de conocimientos, con los cuales se abocará al análisis. La observación y los datos son su soporte, los cuales se orientan según las preguntas que él se hace, y por el alcance de su investigación. Esto es lo que le permitirá privilegiar ciertos datos sobre otros porque son relevantes para su investigación (su paradigma). El primero es el marco teórico y el segundo es el dominio de la disciplina -o disciplinas -, en el cual se moverá.

Esto muestra que al iniciarse la investigación ya existe una pesada carga de conocimientos que no permiten obtener una visión ingenua de su realidad, y que se pone en funcionamiento un instrumental crítico que le permitirá detectar diferencias y, especialmente, cambios en la dinámica de los hechos.

Las teorías, definidas como las afirmaciones y supuestos que establece un investigador para construir sus hipótesis o inferencias, no sólo se limitan a sostener una fuerte relación con las observaciones, sino que están indisolublemente ligadas a ellas. En este sentido, lo que ellas hacen es transformar esta información en argumentos coherentes, organizados, jerarquizados y explicados. El método de funcionamiento es el de la causalidad, porque aquí aparecen las relaciones causales en función de una realidad observada, en un ordenamiento lógico y más coherente que cuando fue su captura.

Al inicio de esta presentación se expresó que la provisionalidad del concepto de *sistemas abiertos* era un punto de interés, lo que a la luz de lo hasta aquí avanzado implica que estudiar tales sistemas corresponde a estudiar un trozo de esa realidad, con toda su problemática incluida. Los objetivos de la investigación determinan la forma de abordar esta realidad, aunque sin embargo, el sistema permanece inmóvil frente a esta selección. La definición y los límites del sistema quedan fijados por el marco a que se ha hecho referencia, y especialmente por las preguntas que quiere responderse el investigador, pero el sistema se va transformando durante el curso de la investigación. En primer lugar, porque en su inicio los límites del mismo eran ambiguos y ahora ya comienzan a precisarse, luego, porque se seleccionan ciertos sectores del mismo para su estudio, que son los que pueden responder a las preguntas básicas que se plantean y, finalmente,

porque comienzan a actuar las interacciones dentro del sistema y las que establece éste con lo externo.

En otras palabras, estas son las influencias que recibe el sistema, las cuales pueden afectar incluso al aparato conceptual de que se disponía en sus inicios. El sistema se modifica, también los conceptos iniciales, por lo que también el marco sufre también de estas influencias y se altera. Esta dinámica que establece el sistema es importante en los cambios que ocurren en su historia, porque si se trata de una época o la evolución de un período de tiempo, esto afectará a la naturaleza misma del sistema y de sus preguntas básicas. Esto es lo que hace que se determine, normalmente, una escala de tiempo a utilizar. Lo mismo podría aplicarse a las escalas de análisis espacio-tiempo ya que también reciben influencias externas.

Sin embargo, lo más importante del sistema es su *estructura*. Esto no significa adoptar enfoques estructuralistas del drama, porque aquí de lo que se trata es de identificar las propiedades de las estructuras en el tiempo, lo cual depende de lo que se vaya a estudiar, pero que adquiere relevancia cuando se trata del análisis de su evolución, por ello, lo importante es considerar la dinámica del sistema y evitar caer en uno de los tantos estados que puede comportar el mismo. L. Goldmann (1959) en su estudio de Racine, ha usado ciertamente el método del estructuralismo genético, con el cual analizó las estructuras de un sistema organizado, estacionario en cierto período y en ciertos fenómenos, pero que depende de procesos dinámicos históricos y sociales

para su desarrollo. Este autor identificó estructura con coherencia interna de las relaciones entre los elementos que constituyen la obra que analiza, por lo cual concluyó que es el conjunto (o totalidad) lo que determina su significación objetiva.

Es decir, la significación de los elementos de la obra sólo aparece después de haber conocido su estructura. Esto es lo que según él da la denominada *visión de mundo* del autor.

De esta forma, se podría identificar al *sistema* como una totalidad organizada, diferente al concepto del análisis de sistemas de las ciencias. Por otra parte, la utilización de las estructuras en el análisis no deja de lado el elemento histórico, porque no lo excluye, sino que lo explica, y es a través de éste que se pueden estudiar los mecanismos de estructuración y desestructuración, tan frecuentes en el teatro moderno.

El teatro actual en Latinoamérica

El teatro en América Latina ha manifestado siempre una gran diversidad cultural, aunque también es visible su unidad, principalmente histórica, no sincrónica. Por esta razón es que se puede hablar de momentos similares diacrónicos que son comunes a todo el teatro continental. A partir de los años noventa se evidenciará un cambio en la escena que coincide con la incorporación de nuevos conceptos económicos en toda Latinoamérica, como se conoce este momento con la entrada del llamado neoliberalismo. Precedido de una no escondida satisfacción de algunos, de la renuencia por parte de sectores de la crítica tradicional y de la apatía de gran

parte el público se produce la entrada de los primeros planteamientos de lo que podría ser llamado un teatro actual postmodernista que a poco andar ha dejado espacio para conocer sus características y atributos.

Debe recordarse, sin embargo que textos fundamentales que abonan este camino ya había llegado a Latinoamérica desde los años setenta, cuando llega *La obra abierta* de H. Eco, los trabajos de Liottard y de otros autores, pero cuyo producto será conocido a fines de los años ochenta cuando aparecen autores y grupos que se hacen llamar teatro antimoderno, pocos aún utilizan el nombre de “postmo”, en abierta crítica al teatro de autores y de puesta en escena tradicionales que se venía realizando desde los años cincuenta o sesenta, según el país, cuando se produjeron las conocidas renovaciones. Este teatro coemzó a preentarse bajo la forma de parodias en réplica directa al teatro de arte o serio, o de comedia o tragicomedia con fuerte acento popular apoyado por los medios de comunicación. En otros casos éste se presenta como un teatro de contracultura a los proyectos oficiales, pero sin exponer en escena un franca ruptura con el teatro tradicional o moderno.

En estas producciones se utilizan elementos de la postmodernidad de los países desarrollados, como los modelos de Alemania, Francia, Estados Unidos, e incluso España. Su distintivo antimoderno no deja que lleguen a ser destacado, su cambio aún no se visualiza, y aunque es cuestionador, de hecho no es una renovación y, ante el panorama dominado por el teatro moderno, con profusión de corte social, no

logra convertirse en competencia o alternativa hasta fines del siglo. A lo más se ha visto como un teatro novedoso, juvenil, poco profesional, que sin carecer de público parece reutilizar elementos del teatro moderno en un contexto postmodernista.

Parte de su crítica, implícita por lo demás en las producciones, hablan de un teatro que no produjo vanguardias, que no cumplió su función social de honrar los cambios, que dejó de ser combativo, y que contó historias que no eran verdaderas. Mucho de esto no deja de ser cierto porque el teatro moderno, visto a la luz del fin de siglo XX, sembró utopías que no se alcanzaron, como el cosmopolitismo, tan caro para los renovadores de los años treinta, o bien predicaron un culto a la originalidad en los años sesenta, o el didactismo de los setenta, ninguno de los cuales llegaron a resultados visibles en lo social o en lo estético. El teatro moderno dominó con sus temas existenciales los años sesenta y setenta, incluso escindiendo su estilo para promover un compromiso del autor con los cambios de los pueblos, el teatro de carácter político dominó también entre el setenta y el ochenta, en un continente pleno de dictaduras militares, anunciando el cambio revolucionario social y agitando lo popular en salas y festivales, dejando su aliento y esperanza en las transformaciones sociales de los pueblos de América Latina.

Este teatro actual, desde fines del ochenta, y especialmente en el Cono Sur del continente, es por el contrario altamente pesimista, irónico, elusivo, irónico en demasía, de alguna forma presenta el desencanto de la vida o el horror de lo vivido (lo cual en América latina es álgido), no milita ni se

compromete y cuestiona altamente a la historia como relato verdadero, lo cual produce un profundo impacto en la conciencia del espectador que ve en la realidad que el discurso político también desdeña la historia.

Lo interesante de estas propuestas es que, como señalan muchos historiadores y filósofos, en la realidad cotidiana de América Latina se vive una especie de postmodernismo de verdad, sin teorías, en donde el factor hegemónico lo constituye, sin duda, el negocio mercantil, el comercio, lo cual ha producido tal asimetría en las relaciones estructurales de los países que ahora dominan los desajustes económicos, el desempleo, la inestabilidad, y las crisis, crónicas en algunos países, todas las cuales son vistas como imperfecciones de mercado. Esto ha producido en la vida cotidiana que se han producido nuevos valores y estados del comportamiento de sus habitantes. Este es el primer efecto de las políticas neoliberales. El segundo es que, debido a esto mismo, se produce un nuevo discurso metafórico del país, aspectos estos que están en resonancia directa con el nuevo teatro, como son la proletarización de las clases medias, la lumpenización de los proletarios, las crisis del trabajo o el advenimiento del poder cultural.

La unidad del conocimiento: las disciplinas

La aparición de estas discretas categorías académicas llamadas *disciplinas*, a fines del siglo XIX, muy pronto estimuló la idea de integrar principios y profundizar aún más en sus desarrollos. Este entusiasmo pronto llevó también a una fragmentación del conocimiento,

de la cual surgieron las especializaciones y la sobrevaloración de algunas de ellas. En esta situación han sido culpables tanto las ciencias como la sociedad misma que siempre alentaron estos caminos tras el argumento de que la vida social y el desarrollo se hacían cada vez más complejos, lo cual no dejaba de ser verdad. En resumen, todos justificaron la especialización y más. En el caso de las artes o de la literatura, también se siguió el ejemplo de las llamadas ciencias duras. Hoy en día, siguiendo este mismo patrón de desarrollo se vuelve a observar una situación semejante a la ya antes señalada, y por parte de los mismos actores antes mencionados. Esto es, que la ya mencionada complejidad de los fenómenos y la especialización de las disciplinas tampoco son suficientes ahora para abordar sus soluciones.

Hoy en día lo que se requiere para abordar la problemática moderna, se dice, es poder tener una aplicación de conocimientos creativos, flexibles y unas cuantas habilidades para entender en forma amplia y específica, los desafíos que se producen en el campo profesional, civil o personal. Entonces, para lograr esto se deben hacer o preparar ingeniosas mezclas e intercambios de conocimientos muy especializados, con perspectivas holísticas y referidos a problemas también muy específicos, en diferentes lugares y tiempos.

Por tanto, se puede concluir que a lo largo de este siglo han surgido y se han desarrollado todas las disciplinas, hasta llegar a un punto en que ahora hay muchas motivaciones y aplicaciones para integrar el estudio y la investigación. Hoy, todo desarrollo de

las ciencias requiere del conocimiento de los problemas sociales, preocupación por los lugares de trabajo y múltiples necesidades de los individuos que viven en ambientes complejos. Esto es lo que ha llamado a realizar un trabajo “*colaborativo*” de las disciplinas, lo cual se considera un paso más en su propio desarrollo.

A su vez, este trabajo colaborativo ha llegado a ser también una disciplina propiamente tal, como son los casos de la sociosemiótica, la biofísica, la planificación urbana, la educación en las artes o el desarrollo sustentable. En un nivel más alto de reflexión, también habrá que ver que este desarrollo lleva implícitos nuevos desafíos, porque ahora constantemente aparecen cuestiones relativas a nuevos valores, contenidos y métodos. Esto, lógicamente es como un círculo que compromete el futuro en una espiral sin fin, lo cual conduce a preguntarse qué se sabe a cada instante. Pero, toda este desarrollo se logra sobre la base de una crítica y de una reflexión sobre la propia evolución de las disciplinas. Las disciplinas y su lógica evolución. ¿Qué pasaría si el propio concepto de las disciplinas y su lógica evolutiva fueran diferentes a lo descrito hasta aquí?

Las disciplinas, no obstante, separadas como se ha visto, no pueden considerarse sino exitosas en explorar contenidos, lenguajes y metodologías que han permitido entender y avanzar en el conocimiento. Pero, el trabajo en profundidad en una disciplina lleva, naturalmente, a tocar el campo de otras disciplinas. Sin embargo, hay que hacer una diferencia entre las afinidades naturales entre ellas,

las integraciones que puede lograrse desde una sola perspectiva y las que pueden obtenerse con colaboraciones más estructuradas, que crean perspectivas múltiples.

Esto es ya un problema algo difícil de solucionar. Porque para que exista un trabajo de colaboración entre disciplinas se requiere algún grado de competencia en dos o más de esas disciplinas, requisito inexcusable para que sea una colaboración sustantiva. Y esto no sólo requiere, a su vez, aliento y profundidad de conocimientos y habilidades, sino también suficiente capacidad para poder comparar, correlacionar e integrar varios temas y paradigmas intelectuales.

Cada disciplina aporta su metodología propia, producto de su evolución, la cual debe ahora ser utilizada conjuntamente con otras para poder llegar a conocimientos más profundos. La síntesis en un estudio de tipo interdisciplinario implica un buen manejo de dos o más temas para poder arribar a conclusiones significativas.

No obstante, tanto el trabajo disciplinario como el de colaboración, pueden llegar a ser tan buenos como tan malos, dependiendo su valor de los respectivos contenidos y contextos, de ser apropiados a propósitos específicos y de la efectividad que ellos pretendan alcanzar.

La investigación interdisciplinaria

Los ejemplos que se han examinado están enfocados por una visión conceptual y metodológica en la que se da especial importancia a las interacciones de otras formas de ver las cosas, otra forma de enfrentar

experiencias que pertenecen a dominios diferentes (psicológico, creativo, histórico, estético, sociológico, etc.). Esto debería significar que también se lograran interacciones entre diferentes investigadores, porque de ellas no sólo depende el desarrollo de la investigación, sino que también se incorpora un quehacer interdisciplinario, tanto en la parte conceptual como en la práctica.

Hay muchas corrientes de investigaciones interesadas en el hecho teatral y en la toma de datos, así como en el establecimiento de relaciones aislables y específicas entre esos hechos. En general, se trata de recopilar información, observar grupos o eventos hechos por especialistas que aportan respuestas parciales (a problemas parciales).

La visión de sistemas o sistémica, aplicada a estos fenómenos abiertos, por otra parte, implica que exista un equipo de trabajo que se plantee desde el inicio un trabajo interdisciplinario, y eso no es fácil. El quehacer de este tipo se basa en la elaboración de un marco conceptual que les sea común y adaptable a todo el grupo, que permita el ejercicio de diferentes disciplinas, bien sean afines o no, pero que en su desarrollo puedan converger. En definitiva, implica tomar distancia respecto del hecho a investigar, tanto desde sus propios dominios y, tal vez, lo más importante sea entenderlos desde nuevas perspectivas, de nuevos enfoques, a veces no cercanos, pero altamente creativos. Este proceso también fuerza para abrir las metodologías, no siempre adaptadas a este tipo de trabajo.

Una de los aspectos importantes que se neutraliza de una vez es la tradicional polaridad

entre un saber muy especializado y el de una generalización excesiva, lo que por medio de la integración del grupo se sortea sin mayores riesgos. El hecho de responder a cuestiones comunes, que a veces no se ajustan centralmente a algunas disciplinas, permite que estas preguntas básicas sean respondidas a través de replanteos desde las perspectivas individuales de sus disciplinas, doble proceso que se denomina de diferenciación y de integración. A juicio de la experiencia mostrada parece ser una metodología adecuada para realizar estudios en sistemas complejos como son los del teatro.

Las metáforas literarias

Entre una visión lineal y mecanicista y la de un no-orden o dinámica, queda un vasto campo de exploración de las lecturas no exento de claridad y que propugna cambios. Es claro en la medida que es un proceso ascendente del progreso en el conocimiento y, por tanto, no lineal, pero tampoco es tan azaroso como para ser impredecible. Esta visión no es nueva, sino que no fue bien considerada y ponderada como lo está siendo ahora, cuando se están recuperando ideas de la marginalidad de la literatura y poniéndolas en el centro de la discusión. Esta vez ya no son ideas soñadoras o misteriosas, como se les denominaba antes, sino que ahora tienen el apoyo incluso de esas mismas ciencias que antaño se lo negaron. Entonces, conceptos como validación, clarificación, desmarginalización o relectura, son las nuevas ideas que inunda las revisiones de las disciplinas, de la mano de una arquitectura literaria

contemporánea. Esto en el fondo lleva a una reintegración interdisciplinaria a través de un amplio diálogo con el pasado, en donde una disciplina ayuda a integrar a las otras y viceversa.

Históricamente las ciencias y las artes fueron dos importantes empresas que tenían el mismo objetivo, entender la existencia. La distinción esencial era que una insistía en que sus cultivadores siguieran estrictamente los principios de la objetividad, y la otra aceptaba el compromiso subjetivo de su creador con su obra. Fue a fines del siglo XIX cuando Emile Zolá unió estas concepciones realizando arte más ciencia. Hoy en día, con el conocimiento de los quantos se ha producido el movimiento opuesto, aunque tal vez, inadvertidamente, porque ahora la ciencia ya no clama ser tan estrictamente objetiva, y pasa al otro lado, es decir, comienza a ser arte, ya que sus objetivos ahora son los de articular las expresiones personales o las interpretaciones de la existencia y de sus creencias. Vale decir, se torna subjetiva.

La prueba más fehaciente de esto es la utilización por parte de la ciencia de un vocabulario pleno de metáforas literarias, especialmente teatrales, para explicar sus eventos. Así ahora se habla de escenarios, de teatros de acción, de la obra de los quantos, actores que se mueven en las experiencias, se plantea el drama de la existencia y otras que dan la impresión que se estuviera preparando un magno drama controlado por científicos y no por escritores. ¿Cuál disciplina influenció a otra ahora?

Si las experiencias físicas que cuestionaron a la ciencia ocurrieron por los años veinte del siglo XX,

esta época coincide con el desarrollo del surrealismo, que también atacó fuertemente al racionalismo y a lo determinista en el arte. Pudiera ser que no hubo relación entre ambas, sino que ambas se nutrieran de un rico espíritu y ambiente cultural que reinaba en esa década. Estas preguntas llevan a plantear en la época contemporánea que cuestiones relativas a la indeterminación cultural pudieron haber surgido antes de la aparición de las experimentaciones artísticas o científicas. Todos parecen atrapados en estos entrecruces históricos y culturales.

Todo este recorrido lleva a una conclusión clara, ahora es muy difícil determinar estos límites entre ciencia, artes y ambientes culturales que prevalecen. Lo claro es que las metáforas provenientes de la literatura explican muy bien la ciencia y viceversa, especialmente aquellas que señalan que en ambas disciplinas existen actores, relaciones espacio/tiempo y espectadores. Por esto, tal vez, ahora los gobiernos censuren o prohíban a los medios porque presentan escenas potencialmente fuertes en su deseo por evitar una publicidad negativa, pero también porque se crean atmósferas que incentivan la protesta. Lo que ocurre en el fondo es que esta visión del tipo ojo-cámara-espectador modifica el comportamiento cultural de los espectadores/observadores por su sola presencia. La observación -sea esta ahora científica o artística- altera el campo cultural del observador, forzándolo a interactuar de la misma forma que lo hace su propio ambiente cultural, que por ser abierto, crítico, no lineal, no determinista ni manejable, mina las bases del pensamiento tradicional y suplanta los deseos de

omnipresencia de los eternos Big Brothers, desafiando los comportamientos tiránicos que pululan en los países y que tanto le deben a esta cuestionada modernidad.

Por tanto, al retornar ahora a las disciplinas, no sólo se deben pensarlas como aquellas parcelas del conocimiento tradicionales, como la literatura, la religión o la filosofía, sino que en un sentido más holístico, concebirlas con un carácter más global, con una mirada múltiple, integradas e intangibles, como son lo simbólico, lo metafísico o aún lo espiritual, nociones que nunca privilegió la modernidad. Entre estas se establecen ciertamente relaciones que ahora son denominados circuitos de realimentación –y no retroalimentación, que enfatizaba una direccionalidad inexistente-, lo mismo ocurre con lo interdisciplinario, que aunque remite a varias disciplinas, mantiene su separación y no las integra, por lo cual el término transdisciplinario interpreta mejor esta intersección de conocimientos porque produce no sólo su integración, sino también la transmutabilidad entre ellas, lo cual legitima lo característico de esta nueva época.

ANEXO. Las definiciones del trabajo colaborativo

Las disciplinas se pueden combinar de muchas maneras. Este cruce de consultas es el que ha llevado a crear una terminología algo complicada. Pero, debido a que los objetivos y actividades pueden ser muy diversos, el tener claro un cuadro sobre su terminología ha llegado a ser de importancia. Se parte siempre del concepto de disciplina, el cual se acepta ser ampliamente un cuerpo específico de conocimientos que posee sus propios antecedentes, procedimientos, métodos y áreas de contenidos.

La colaboración entre disciplinas lleva a conformar una serie de categorías nuevas que son las siguientes:

- Multidisciplinaridad, que corresponde a la yuxtaposición de varias disciplinas, a veces sin aparente conexión entre ellas, como p.e. música con matemáticas e historia. Los planes de estudio en los niveles de licenciatura corresponden generalmente a una formación de tipo multidisciplinaria.
- Pluridisciplinaria, que corresponde a la yuxtaposición de disciplinas que se supone están de alguna forma relacionadas, como p.e. matemáticas con física, o el mismo concepto clásico europeo de las humanidades.
- Cruzdisciplinario, que es la imposición de aproximaciones disciplinarias de una sobre otra, como p.e. el estudio literario de una novela a través de la visión que da una estructura musical con exposición, desarrollo y recapitulación.
- Interdisciplinario, que corresponde a la interacción entre dos o más disciplinas. Esta interacción puede variar desde una simple comunicación de ideas hasta la integración mutua para organizar conceptos, metodologías, terminologías y datos en campos a veces muy amplios. Ejemplo de esto serían las investigaciones sobre las ideas de la Ilustración que influenciaron las novelas de la independencia en el continente. A su vez, un grupo interdisciplinario consiste de varias personas provenientes de diferentes campos del conocimiento, con diferentes conceptos, métodos y terminologías, organizadas entorno a un problema común con continua comunicación entre los participantes.
- Transdisciplinario, que corresponde al establecimiento de un sistema común de visiones y axiomas para un conjunto de disciplinas, como p.e. considerar a la antropología como la ciencia de los seres humanos y sus acompañantes.

(1) Presentación al Foro mundial de latinoamericanistas. X congreso de la federación internacional de estudios sobre América Latina y el Caribe. Moscú (Rusia), 26 al 29 junio, 2001

Referencias bibliográficas

- Boden, Margaret (1994). *La mente creativa*. Barcelona, gedisa.
- Martínez Miguélez, Miguel. (1997). El paradigma emergente. Hacia una nueva teoría de la Racionalidad científica. México, trillas.
- Chesney Lawrence, luis (1992). "la agonía de los dioses: de brecht y de héroes", i congreso internacional de dramaturgia en caracas.
- (2000). "análisis conceptual para una lectura transdisciplinaria del teatro". Ii encuentro para una lectura transdisciplinaria del texto literario. Venezuela. Universidad de Carabobo.
- Demastes, William. (1998). *Theatre of chaos. Betond absurdism, into the orderly disorder*. Usa, cambridge university press.
- Gálvez A. Marina (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid, taurus.
- Goldmann, Lucien (1959). *Recherches dialectiques*. Paris, gallimard.
- Hanson, R. (1965). *Patterns of discovery*. Cambridge press, pp. 17 y sgtes.
- Rojo, Grinor (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*, chile, univ. Católica de valparaíso.

EL TEATRO VENEZOLANO EN SOMBRAS: LA REPUBLICA DE CAIN, DE JULIO PLANCHART (1)

INTRODUCCIÓN

Desde hace un tiempo se ha hecho una severa crítica al discurso teatral venezolano de las primeras décadas del siglo XX por su aparente indiferencia o neutralidad de contenidos ante un contexto de autoritarismo tan fuerte como ha sido el existente durante las primeras tres décadas en las cuales, incluso sus propios autores y con ellos sus expresiones dramáticas, fueron objeto de fuerte censura y represión. Esto ha llamado la atención con justa razón y todavía es materia de estudio y análisis, por lo cual muy pocos son los estudios que se han dedicado a este tema. Por esto, el objetivo de este trabajo es el de tratar de abrir un nuevo espacio a esta discusión al presentar algunos casos seleccionados que han ido surgiendo de las investigaciones en progreso en torno al origen de las tendencias modernas de teatro nacional, desde donde es posible percibir una posible respuesta inicial a este interesante tópico y al insistente cuestionamiento que se ha hecho, desde la perspectiva de los estudios del discurso político.

En este sentido, en primer lugar se hará una síntesis de los aspectos conceptuales que incorpora el análisis del discurso en el teatro, para concluir algunos aspectos metodológicos interesantes de considerar en el estudio de los textos y, luego, se procederá al estudio de los cuatro casos seleccionados.

El discurso épico rezagado

Julio Planchart es uno de los escritores que también perteneció al grupo La Alborada, más reconocido como ensayista, también escribió teatro en los años del grupo, y muy especialmente escribió la obra de teatro *La república de Caín*, objeto de este estudio. La obra subtitulada “comedia vil e irrepresentable” es una pieza muy larga (de una duración en escena estimada en 7 horas) consta de un prólogo y cinco jornadas (actos) escritos en verso. Cuenta el autor al inicio de la pieza que el prólogo fue escrito en 1913 y publicado en una revista de la época llamada *Cultura*, y que las jornadas fueron escritas en 1915. Pero juzgó el autor que por su contenido abiertamente opuesto al régimen gomecista, “pues Caín juzga delito el menor reproche” el texto “durmió en el rincón más hondo y oscuro de una gaveta un sueño temeroso de más de veinte años”. En mayo de 1916 concluyó su prefacio y ese mismo año fue recién publicado el libro, rezagado con respecto a los intereses del autor y de la propia historia.

La obra tiene su origen, como cuenta su autor, de “un intenso dolor por la patria y de una inmensa desesperanza. Venezuela no alcanzaba a liberarse de la hegemonía perenne de un soldado más o menos bárbaro” (Planchart, 1936). En 1936, el autor sintió que el país entraba en un sistema de libertades y eso lo animó a publicarlo. De la misma manera, el autor parece dar una explicación por tratar un tema político en literatura, por lo que al inicio de la obra pone una cita de José Enrique Rodó que este poeta escribiera a los redactores de La Alborada (1909),

entre los que se encontraba el propio Planchart, en donde les expresa que sin menoscabar la independencia y desinterés literario, “en sociedades de las condiciones de la nuestras, debe estimularse todo lo que tienda a relacionar literatura con los otros grandes intereses del espíritu”, esto es, a temas sociales o políticos.

La pieza asume una forma épica, tanto por el tono en que se desarrolla, especie de relato que se desliza a través de la historia de un pueblo, Las Mermadas, como también por sus personajes legendarios, simbólicos y alegorías, y escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Essaú, joven vestido con túnica tomadas de la Historia Sagrada, como un patriarca, portando un puñal en su cintura; es el compañero inteligente de Caín; El Ojo de la Conciencia que es el eterno acompañante de Caín (que los amigos de Abel han inventado para que siempre lo llame asesino), elemento simbólico, que siempre está en lo alto y encuadrado en un triángulo; La voz de la conciencia, y muchos otros que con sus nombres identifican sus personalidades como el pueblo, el joven, Pericles, Caifás el cómico, Ananías el predicador y doctor de la Ley, el poeta, y otros.

El prólogo ocurre en un corral de una casa de pastores, rodeada de basura, en “donde hay un árbol de una sola rama y sin hojas. En su parte más alta posado se mece un zamuro”. Desde un principio estarán en escena los personajes principales, aquí es donde ellos se conocen, presentándose, “yo me llamo Caín, y soy un homicida” (p.23), a lo que luego le

responde Essaú, “yo soy un gran bribón” (p.25). Ambos forman la pareja ideal para iniciar estas jornadas, entonces firman un pacto solemne, “nos hemos de juntar en uno solo, para cualquier matanza, robo o dolo; y luego entre los dos, sin pleito, en fin dividírnos sabremos el botín” (p.31).

En la primera jornada comienzan sus aventuras. Ahora el escenario es un camino con baches y pantanos, con nubes de mosquitos, a lo lejos se divisan las manchas rojizas de los tejados de un pueblo. Siempre pulula la basura y los zamuros. Todo es devastación y tristeza. Al mirar hacia el pueblo Essaú exclama, “lo que produce más en esta tierra,/ si exceptuamos la guerra,/ es aquello que llaman *res pública*”, refiriéndose a la cosa pública hacia la cual ellos apuntan para adueñársela. Concluye Essaú, “a nuestro pueblo lo conozco bien,/ lo doma el miedo con facilidad,/ y, luego de domado, es manejable,/ con la promesa y con el gesto afable” (pp. 37-38). En el pueblo habrá elecciones para nombrar magistrado muy pronto y hacia eso se dirigen sus intenciones. Si Caín es elegido magistrado, Essaú será su secretario. En su camino encuentran a un indio enfermo de fiebre y aquí se produce la primera estafa, Essaú inventa que tiene una medicina para la fiebre, es un secreto, toma una miga de pan que la moja con aguardiente y prepara una píldora, a la vez que en ritual reza oraciones para curar enfermos. Este le cuesta al enfermo una moneda de oro, “sanará de sus fiebres con la muerte” (p.61). Luego expresa Caín, “Y ahora, a conquistar el pueblo aquel,/ y a continuar en la comedia vil./ Que viva el gran Caín, Jefe Civil.”, a lo

que Essaú replica, "...que repique campana todo el día,/ pues nosotros seremos para él/ la bendición, la paz y la alegría" (pp. 64-65).

Como es de suponer, en la segunda jornada Caín gana las elecciones para constituirse en Jefe Civil y Essaú será su secretario. La escena es en una plaza pública, cercada por alambres, en medio de la cual hay un pedestal de una estatua que se erigirá para el héroe de las Islas Mermadas. Las calles adyacentes están empedradas, son pantanosas y llenas de basura. La elección intentaba buscaba reelegir al General Estamión Macabeo, o elegir a otro de los tantos candidatos que se presentan, "Ananías tendrá, yo no dudo,/ bastantes partidarios: los merece./ El pueblo no analiza, y por lo tanto, / sus juicios son sintéticos (p.76) El Cínico, refiriéndose a Estamión dice, "...se ha hecho muy notable por hazañas famosas:/ matar al indefenso y el incendiar las chozas,/ no sube el ideal más alto que su panza,/ por tanto tiene asegurada una pitanza. (p. 79). La multitud siempre aprueba estos discursos críticos. Incluso Pericles es candidato, quien expresa. "Me falta por deciros: de la desolación/ de este país, los campos, sin una plantación; despoblada y en ruinas cualquier población,/ es una de las causas el no haber libertad/ para el trabajo humano." (p.103). En este contexto actúa Essaú con entonación de orador y señalando a Caín:

Es el nieto del barro y de la nada.
Nació de la mujer que aconsejada
Comióse una manzana sin permiso.

...

Yo soy el espaldero intelectual,
Que a Caín aconseja el bien o el mal.

Essaú yo me llamo y a serviros
Estoy dispuesto en todo y para todo.
El programa es cualquiera: se deciros,
Que el tesoro será, por vario modo,
de la gente de más necesidad;
y más libre que el mismo pensamiento
de su expresión será su libertad. (p.109)

La multitud aplaude hasta rabiar y comienzan a gritar que viva el Jefe Civil Caín. Y entonces todo cambia. Caifás ofrece llevar a Caín a la Casa de gobierno para instalarlo y Estamión le ofrece su espada y le promete defenderlo contra sus enemigos. Caín es llevado en hombros por todo el pueblo y se convierte en su máxima autoridad..Acto seguido Hallack pide hablar con él para que le consiga “un puestecito” y otro se suma para acompañarlo para pedirle lo mismo.

La cuarta jornada presenta a Caín ya instalado en la Casa de gobierno, junto a Essaú, y está también colgado el Ojo de la Conciencia. Caifás le propone dictar un dicto para establecer la, obligación de utilizar el papel que el vende, Caifás, le responde “dos tercios del producto serán para mi erario”, y Essaú tiene listo la formación del trust que explotará el remido que él tiene para curar el paludismo. Y dirigiéndose al poeta le dice, “Yo, por mi parte,/ detesto cualquier arte./ Llámanlas bellas artes, y a mi Estado/ pretenden arrancar un buen bocado (p.133), con lo cual el poeta renuncia a sus versos y se maldice de ser poeta. A este tema se suman otros cortesanos:

Estamión: El artista es ocioso, no trabaja
y tiene que vivir de los demás.

De mi no vivirán, os lo aseguro.
 Los deben expulsar de este país.
 El arriero: Yo nunca le daré nada aun artista
 y si es literato, mucho menos.
 Ortiaz: El más perverso de los animales
 Es el hombre, sin duda;
 y su especie peor, el literato.
 Hallack: No ha habido aún, en Paguachi famoso,
 Ni un individuo que pretenda ser
 poeta, por fortuna.
 Caifás: A un pueblo le conviene,
 El grave hombre de ciencia:
 Sesudo historiador, médico insigne;
 Sociólogo, abogado; matemático.
 ...
 Caín: Esos hombres de ciencia no me gustan.
 Essaú: El país está mal por los doctores.
 Caín: Esa cosa que llaman cultura
 Es de lo más inútil en un pueblo.
 Essaú: ¿Qué gana un pueblo con saber?
 Cortesanos: Nada, qué va a ganar (pp.134-135).

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas, del ganado para enriquecerse, sin importarle el pueblo, llenándose el texto de este tipo de expresiones de Caín, "mas que me importa a mí que a pobreza/ de este pueblo se adueñe", "si yo solo soy rico/ me será fácil seguir gobernando./ Arruinar a los ricos, y a algún pobre/ enriquecer, de modo,/ que dependa de mí/ es buen plan de gobierno". (pp.141-142). De la misma forma los que se oponen o hablan mal de ellos van directamente a la cárcel. Y con los resultados de la medicina contra el paludismo que dan no podrán pensar que no piensan en la salud, por lo que será

designado Presidente del “Colegio de médicos caínicos” (p.157).

El único que se atreve a denunciar esta situación es Pericles, quien le dice “El pedestal en donde se asienta tu poder es el terror” (p.169). Es ya la cuarta jornada de la obra. Aún algunos proponen a Caín nombrarlo “El hijo predilecto del pueblo” (p.177). Pero esta felicidad se nubla cuando Estamión le anuncia que Yacú, un bandido del norte, prepara una revolución contra él. Sin embargo, todavía le queda tiempo a Caín para conquistar a una joven que en correspondencia a este pedido le solicita “pues renta y una casa para mi./ Para mi mamá su coche con caballos” (p.194).

Al generalizarse la noticia de la rebelión de Yacú, todos estos personajes, como suelen hacer los cortesanos, comienzan a desistir de su apoyo y defensa del cruel gobernante, incluyendo a su amigo Essaú. La voz de la conciencia expresa tajante para finalizar esta jornada, “Este pueblo indecente,/ de ideales y fuerzas tan faltoso,/ estúpido, cobarde y perezoso,/ ni te merece a ti de gobernante” (p.208).

Antes de iniciar la quinta jornada hay un intermedio en el texto, durante el cual Pericles ora para pedir consuelo por lo que sucede en el pueblo. La quinta jornada vuelve al escenario del aplaza pública. Ahora todo el mundo se queja de las atrocidades de Caín y piden la llegada de Yacú. Sólo Pericles es capaz de ver un poco más hacia adelante y hacer un presagio de lo que podría venir, y ante la pregunta de un joven sobre si Yacú se portará como Caín, expresa, “Eso no lo dudéis un solo instante,/

pues Caín y Yacú sin uno mismo. Cien años hace ya que está viviendo/ esta tierra en un círculo vicioso".(p.213). Más adelante Pericles les aclara que la "protesta ha de ser contra el Caudillo,/ no contra uno particularmente." (Ibid.). Se suma a estos argumentos el de las presiones externas al país, que en boca de El Cínico expresa, "Ya es conocido el dicho/ de que el vecino Yakirín desea,/ para el provecho propio/ imponernos el orden y librarnos/ de caudillejos y de la anarquía" (p.215).

Cohetes y vivas anuncian la llegada de Yacú. Entran los músicos tocando pasodoble y detrás la guardia de Yacú, encabezada por Estamión y El Arriero, y luego al lado del caudillo, viene Essaú y Caifás. Al final traen a Caín amarrado. Yacú se encarama sobre los restos de las gradas de la estatua todavía sin construir, y todos lo rodean. Yacú le habla al lector de la obra, "Yo he venido, lector, a libertar/ de un tirano este pueblo tan sumiso;/ y luego habré de irme a descansar ... (al pueblo) Yo me nombro a mi mismo el jefe eterno,/ gobernador perenne, sempiterno, de este pueblo valiente."(p.229). Todos vitorean a Yacú "el excelso, el predilecto", como lo llaman. Y a una señal que él da, los sayones ahorcan a Caín. Luego, Yacú se dirige a la multitud, en la escena clímax de la obra,

¿Ya soy el amo que destinos rige,
el dueño que dirige
con la fusta en la mano al servidor?
¿Ya soy del pueblo el único señor?
En un instante, pues, os haré ver
Los alcances que tiene mi poder.

(Yacú, sacudiéndose, en un instante,

como un hábil transformista, se cambia
en Caín, en el mismo Caín que poco
antes habían ahorcado. El ahorcado ha
desaparecido; la cuerda se agita sola en
el aire).

(Ahora habla Caín☺)

Os regiré por una eternidad:
Así lo ha impuesto la fatalidad.
Caín es inmortal. ¿No lo sabéis? (p. 234).

La visión que da Planchart de la Venezuela gomecista no puede ser más pesimista. Enfocada hacia los fundamentos del caudillismo y hacia las condiciones de vida de un pueblo pobre e inculto, es un fresco épico y cruel de una situación real vivida, pero también es una pieza con intenso dramatismo, teatralidad y de técnica moderna para su época. En su origen, la obra nace según su autor “de un intenso dolor por la patria y de una intensa desesperanza” (p. 7). Planchart ubica a Juan V. Gómez como “quizás el remedio de nuestro de nuestro histórico mal, el caudillismo.” Por eso surgió en él (y en muchos otros intelectuales de la época, en particular de La Alborada) la ilusión de una república libre, y no vil, como la que presenta en su obra. De esto surgen también un cierto humor e ironía, amargos y pesimistas, que caracterizan su comedia.

Respecto del trato que da a los personajes del pueblo, mostrando sólo el lado “innoble” y en que todo es “duro como el cardo”, la opinión de amigos escritores de La Alborada fue de que la risa que buscaba encontrar era aquella “nerviosa y que acaba en mueca triste” (p.9). Planchart entendió estas ideas,

aunque sus ideas iniciales persistieron. Para él, Pericles era el responsable de dar un contenido diferente, más humano, más sensato y noble, pero también se torna duro porque según él, “es consecuencia de la manera de vivir en este lugar, el más hondo y más oscuro del valle de lágrimas ... en donde quien tiene conciencia de las cosas y sensibilidad es mártir, quien tiene fe es necio, quien confía y espera, desespera de veras ... En el mar de los amargos están anegándose siempre mis sentimientos dulces, y con aquellos compuse mi comedia, a la que doté de vil por la vileza misma de los pensamientos de sus personajes” (p.10).

Sin embargo, la obra cimentada sobre la base de la historia se ve limitada por su técnica a ser natural, hasta cierto punto mecánica y, debido a este contexto impuesto, el hombre se ve impedido de intervenir. La República parece nacer de algo pasado, trasladado al trópico, sus personajes son producto de las historias de las que proceden, sin mayores formaciones. Por esta razón, se ve el pasado, con todo lo cruel y vil que se presenta, como una nube épica, en donde la historia adquiere un tono grandilocuente, de himno largo, casi inacabado, visión un tanto conservadora de una situación tan relevante para el país.

Consciente de las bellezas de la naturaleza venezolana y de tantos que con su ciencia y su arte trabajan y esperan días mejores, no puede menos que equipararlos con el destino de Edipo, el de “padecer todas las desgracias”, de las cuales sólo algunas relata en la obra, y que cuando quiso mejorar su fealdad por consejos de amigos, contó que “Edipo me

enseñó las cuencas vacías y sanguinolentas y mi emoción de belleza se trocó en horror” (p.16).

Al finalizar, Pericles se destierra y se exilia lejos para morir tranquilo, y es justamente un joven, espantado ante lo ocurrido, representante de la esperanza, de la virtud y del trabajo, quien exclama y cierra la obra,

Los dioses, con ser dioses, no lograron
Inmortales vivir.
Caín no es inmortal.
Yo abrigo la esperanza de gozarme
Con su muerte y su entierro. (p. 243).

A modo de conclusión, se podría decir que el análisis de estos discursos dramáticos, han permitido indagar textos con relevancia política, con amplios alcances culturales y con una relevante significación, que en cierta manera y a partir de este momento, dividirá las aguas de anteriores estudiosos sobre el tema, al dejar al descubierto una gran área de investigación que la proporcionan estos dramaturgos dejados en las sombras, con sus poderosas ideas contemporáneas, que hoy podemos recuperar para el teatro nacional, como son los casos de estos autores de farsas o sátiras políticas, de cantos épicos dramáticos y de tantos otros autores anónimos, que seguirán en las sombras hasta que nuevas investigaciones levanten sus palabras y las estudien.

En esta presentación se han podido esclarecer sin dudas una vez más, los efectos de un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista, como son los casos de aquellas obras anónimas, censuradas, de comienzos del siglo XX en que a modo farsesco se

comentaron las grandes incidencias políticas del momento, o cuando la situación obligó a tantos dramaturgos y artistas a salir del país al exilio para poder expresar sus ideas políticas en el teatro como de Salustio González, en donde tampoco encontraron resonancia, y más bien sufrieron similar pena a la que existía en Venezuela, o como el caso de Rafael Otazo, en el cual ya se evidencian tanto una visión dramática realista, como también una forma diferente de entender el entretenimiento en el teatro, utilizando estrategias de parodia para poder expresar sus ideas, o bien cuando la situación obligó a desplazar en el tiempo las ideas y producciones dramáticas ante el terror inmediato de este poder, como lo hizo Julio Planchart, revelando en su obra una épica alegórica y plena de símbolos del pueblo venezolano, lo que constituyó en su tiempo un discurso teatral moderno que no pudo ver la luz en forma oportuna. Lo que esto muestra en definitiva, es que se produjo una obra dramática crítica y consistente con sus ideas, así como también muestra la integridad de sus autores, como escritores y como pensadores de su tiempo, los que de alguna forma pudieron escribir sus obras en estrecha relación con su contexto, tanto en lo teatral, como en lo político, intelectual y contextual, hecho que ahora recién podemos reconocer.

(1) Escrito en Abril, 2002.

BIBLIOGRAFIA

Barrios, Alba Lía, et al. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*: Caracas, ITI - UNESCO.

- Chesney, L. Luis (2001). "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo", VII Jornadas de investigacion de la FHE. Caracas, 4 al 8 de junio.
- Planchart, Julio (1936). *La República de Caín* (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite
- Salas, Carlos (1980). *100 años del Teatro Municipal*, Caracas, Concejo Municipal del Distrito Federal.

EL TU Y SÁBADO. DOS GRUPOS DE TEATRO UNIVERSITARIOS EN VENEZUELA (*) (1)

INTRODUCCION

El teatro que se realiza en las universidades no sólo es una tradición muy acentuada en el medio académico europeo desde el siglo XII de la Edad Media, sino que también ha logrado jugar un rol importante en los movimientos escénicos nacionales. Esto es porque lo de universitario es un adjetivo que se asocia a una práctica artística muy importante en la historia, cual es la de ser esencialmente teatro, en donde quiera que éste se realice. Es una actividad teatral que se relaciona con una experiencia existencial vital y que transmite valores, ideas, cultura y muchas otras cosas más.

Por estas razones en Latinoamérica los grupos de teatro universitarios han querido ser tanto teatro como universitarios, dejando de esta forma una huella muy profunda en el acontecer teatral y cultural de sus propios países. Tal ha sido el caso de los Teatros universitarios de Córdoba o de La Plata, que en 1918 propiciaron no sólo una reforma universitaria de alcance continental, sino que también marcaron con letras mayúsculas el paso del siglo, propiciaron la renovación del teatro argentino, y así se convirtieron en grupos intelectuales que impulsaron una misión fundamental para el teatro de esos años y del futuro, proyectar lo social y lo artístico. Años más tarde, en los años cuarenta, ocurriría lo mismo con los teatros universitarios de

Chile y Venezuela -aunque habrá que resaltar que el Grupo del Instituto Pedagógico Nacional, en Caracas, se iniciaba en 1936-, o de México en los años cincuenta (en Guanajuato), entre otros, que sobresalieron por su calidad.

Dentro de este contexto cultural se ubican los teatros universitarios venezolanos que han marcado con sus propuestas un hito muy importante en el ambiente de la renovación del teatro moderno venezolano. En esta presentación se hará mención a sólo dos de estos casos, al Grupo Sábado asociado a la Universidad del Zulia (LUZ) y al Grupo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en su denominada “época de oro”. Esta investigación forma parte de un proyecto más amplio denominado Memoria y Re-lectura del teatro venezolano contemporáneo que intenta aportar nuevos antecedentes y argumentos que expliquen su evolución, utilizando los testimonios de primera mano de quienes fueron realmente sus principales actores. En este sentido, aquí se utilizarán las entrevistas filmadas a la Prof. Inés Laredo del Grupo Sábado y al Prof. Nicolás Curiel del teatro UCV, quienes entre los años cuarenta al sesenta constituyeron avanzadas importantes de búsquedas y propuestas dramáticas de relieve nacional, las que aún en estos años no han sido lo suficientemente registradas -de hecho éste es el primer ensayo que se hace sobre el grupo Sábado-, ni reconocidas.

EL GRUPO SABADO

Este grupo formado en 1950 por la Prof. Inés Laredo, a iniciativa de estudiantes de la LUZ, de la Jefa de la

Unidad de Servicios de la Dirección de Cultura de esa universidad que dirigía la Prof. Josefina Urdaneta y de la poetisa Rosa Virginia Martínez, quien también pertenecía a esa casa de estudios.

La Profesora Laredo se había iniciado en el teatro desde sus estudios en su país, Chile, en 1939 - en donde ganó una beca que no utilizó para estudiar en la escuela de la famosa actriz radicada en ese país, Margarita Xirgú-. y en su desempeño como maestra en el pueblo de Villa Alemana se dedicó a enseñar teatro y títeres. Luego, en 1944, fue llamada a la capital para dedicarse exclusivamente al teatro juvenil en el Centro Cultural Experimental Pedro Aguirre Cerda, que honraba la memoria de este insigne educador y recordado Presidente del país por sus aportes a la cultura. Esta es la ocasión en que llega a una intersección de su vida que tendría muchas consecuencias en su futuro.

En primer lugar, se inscribió como estudiante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), allí tuvo clases, entre otros, con Pedro de la Barra de dirección teatral, graduándose de actriz. En estas funciones trabajó en el grupo sindical del grupo montando farsas y haciendo teatro popular. Así, recibió el apoyo del gran autor chileno Acevedo Hernández, quien elogió su trabajo y le auguró un gran futuro en el teatro. En segundo lugar, conoció a un pintor de Maracaibo, Carlos Añez, estudiante, que le ayudaba con la escenografía, el que luego fue su novio, esposo y quien la entusiasmó diciéndole que ese mismo trabajo lo podría realizar en Venezuela. En tercer lugar, estudiando teatro en el TEUCH fue

que también conoció a la Prof. Josefina Urdaneta, quien fue su compañera de estudios en 1946 y a quien volvería a encontrar dos años más tarde en Maracaibo en la emisora Ecos del Zulia, mientras hacía radioteatro desde su llegada en 1948.

También colaboró en su decisión de trasladarse a Venezuela el cambio en el contexto político chileno, el que con la llegada a la Presidencia de Gabriel González Videla, quien a pesar de pertenecer al hasta entonces triunfante Frente Popular, traicionó al movimiento procediendo a perseguir a conocidas personalidades como a Pablo Neruda y a otros dirigentes de la izquierda con quienes había trabajado estrechamente Inés Laredo, así como también a reducir los presupuestos para la cultura.

El difícil inicio (1950)

Su llegada en 1948, antes del Carnaval, le facilitó conseguir un rol en la radionovela del Nazareno, nada menos que como la Virgen María, aparte de enseñar en un liceo de Maracaibo. En búsqueda de trabajo se entrevistó con el entonces Ministro de Educación, su colega el Maestro Prieto Figueroa, quien le expresó “yo estoy muy contento (de su venida), porque necesitamos gente que trabaje por la cultura”, y quien ya había contratado un año antes al mexicano Jesús Gómez Obregón para formar la Escuela de Capacitación Teatral, que enseñaría y generalizaría la enseñanza del método de Stanislavski en el país. Pero, aquí en ese mismo año cayó el gobierno de Rómulo Gallegos y las cosas se complicaron aquí también.

A pesar del cambio éste no se dejó sentir todavía en Maracaibo. De esta forma comienzan los ensayos de la primera obra que montaría, **El padre** de A. Strindberg. Como no tenían un local los ensayos eran en casa de Inés, los sábados en la tarde -de 2 a 7 pm-, de donde viene el nombre del grupo, “del ensayo el sábado”. Además, se complementaban estas sesiones con cursos de actuación para los estudiantes. El 5 de Julio de 1950 y fue un éxito extraordinario, obra que fue llevado en gira por Barquisimeto, Valencia y Caracas, en esta última tuvo dos presentaciones en el Teatro Nacional elogiadas por la prensa, aunque en un claro ambiente de represión por las circunstancias políticas del momento, como lo recuerda Inés Laredo:

Sábado entra a la LUZ (1950-1953)

Luego de este reconocido éxito la Universidad del Zulia les propuso que pasaran a formar parte de esa casa de estudios y esto significó la primera lamentable división del grupo. Una parte encabezada por I. Laredo, aceptó entrar a la universidad, y otra, encabezada por J. Urdaneta, decidió seguir en forma independiente y así formaron el grupo Retablo. En la Universidad el grupo no pierde su nombre y pasa a pertenecer a la Dirección de Cultura, ahora oficialmente como grupo universitario. Luego se creó la Cátedra libre de Artes Escénicas, en 1952, y comienzan a representar un repertorio de entremeses y obras que recuerdan sus estudios en Chile. Pero, la mano invisible del gobierno autoritario llega al fin y toma presencia también en la LUZ y Sábado es expulsado

de la Universidad, por el nuevo rector delegado, el señor Domingo Leonardi, un médico asimilado al ejército, tal como recuerda Inés Laredo:

Me llamó el nuevo rector y me dijo, mire, señora, hemos decidido que el teatro se marche de aquí porque nosotros no necesitamos payasos, nosotros aquí tenemos que hacer ciencia, cultura, pero esos cartones y esas cosas, mejor se las lleva. Los estudiantes están para estudiar y no para hacer de payasos" (Laredo, 2000).

Sábado en el Teatro Baralt (1953-1957)

Una nueva etapa, la segunda, se inicia para Sábado, esta vez de éxitos crecientes, desde fines de 1953, cuando deben abandonar la universidad, se cierra la cátedra de teatro y se instalan en los locales de la Escuela de Artes Plásticas que dirigía el esposo de Inés. No se perdió ningún actor, todos siguieron fieles a su grupo.

En estas condiciones deciden alquilar el Teatro Baralt de Maracaibo para presentar sus obras. Este costo lo cubría normalmente la venta de los tickets. Fue un trabajo arduo y difícil, pero un gran reto para un teatro que ahora se declaraba independiente y que con esta prueba alcanzó su madurez. Durante esta época casi todas sus obras fueron un éxito, las que también fueron llevadas a colegios, campos petroleros y la televisión, contándose en ese repertorio 7 obras estrenadas y 4 más preparadas para la televisión. Entre los autores escogidos figuraron Casona, Tennessee Williams, Lenormand, Alfonso Paso, Ayala Michelena, y Kesserling.

En 1958, cae la dictadura, y se inicia un largo período democrático que marcará la tercera etapa de Sábado.

Sábado regresa a la LUZ (1958-1968)

La Universidad del Zulia sufre un profundo cambio luego de diez años de dictadura, y era el momento oportuno para el regreso del grupo. A petición de sus actores, estudiantes y nuevas autoridades universitarias que reconocían su labor, Inés Laredo fue nuevamente reconocida como Directora del teatro universitario Sábado y se re-instala la Cátedra de Artes Escénicas, ahora como Escuela de Teatro, más completa y con especialistas en voz, danza, escenografía, su estudio durará dos años y en devenir contó con tres generaciones de actores graduados. Más adelante se creará el Concurso de Dramaturgia de la universidad, que en su primera edición lo ganará Rodolfo Santana. Esta será la etapa en que más crece su actividad.

En su nuevo repertorio ahora figuran obras de Miller, Moliere, Chejov, Robles, Figueiredo, Calderón, Chocrón, Ionesco –en 1962, con un éxito descomunal, incluyendo a Caracas -, Lope de Vega, Dragún y García Lorca, muchos de ellos fueron conocidos por primera vez a esa audiencia regional en una cómoda sala que ahora tenían.

En el año 1967, sin embargo, derivado también de intrigas políticas dentro del universidad, el grupo comienza a ser marginado y a serle incómodo a la universidad, justo en el momento en que las promociones de la Escuela de Teatro

comienzan a producir obras de Buenaventura, Agüero y Silva. En vista de esta situación, Inés Laredo presentó su renuncia a la dirección del grupo en Diciembre de 1968.

Epílogo. Sábado reaparece (1972-2000)

A pesar de lo relatado, el grupo no se disolvió y en 1972 reaparecerá a instancias de sus propios miembros, incluyendo a figuras de la escena que habían entrado en los años cincuenta. Ahora se estrenaron a René Marquéz y a Markuree.

Por otra parte, a fines de los años setenta, el gobierno regional, como homenaje a Inés Laredo, y a instancias de ex integrantes del grupo que ahora ocupaban cargos de dirección, se crea la Escuela de Teatro Inés Laredo, que ha formado los actores que hoy constituyen el movimiento teatral del Estado Zulia. También le fue concedido el Premio Ciudad de Maracaibo.

En 1998 y en el 2000, vuelve nuevamente Sábado con sus viejos actores y su directora a presentar sus más renombradas obras, las que son recibidas con ovación cuando cada uno de ellos entra en escena y el público recuerda aquellos años del teatro universitario. Los actores de la Escuela Inés Laredo formaron el grupo Tablón en 1980 y se han declarado los continuadores de Inés Laredo y de Sábado.

**LA EPOCA DE ORO DEL TEATRO DE LA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
(TU).**

Los inicios del teatro de la UCV se remontan a principios de los años cuarenta, cuando un grupo de estudiantes denominados la Farándula Estudiantil realizaban actividades escénicas, lo que en los archivos de la universidad no ha quedado bien reseñado. A fines de 1944, la Junta de Administración de la Oficina de Bienestar Estudiantil (OBE) en un informe al respecto señala la necesidad de su creación, hecho que ocurrirá en junio de 1945 con el montaje de *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca, dirigido por Luis Peraza, relevante miembro del teatro nacional en ese entonces (Universidad Central de Venezuela, 1945)(1).

Los cambios políticos ocurridos entre 1945 y 1948, plantearon cambios en la Universidad que hicieron que su teatro no tuviera continuidad, aunque lo que parece haber predominado fue la presentación de los propios estudiantes con sketches imitando a personajes políticos, a Cantinflas o improvisaciones de humorísticas.

Esto cambiará en 1946 cuando se crea la Dirección de Cultura y se nombra como su Director al escritor Mariano Picón Salas. En 1947 se crea la Cátedra de Capacitación Teatral dirigida por Jesús Gómez Obregón, quien también asumió la dirección del Teatro universitario. Este director venía procedente de México en donde había estudiado con el Maestro Seki-Sano el método de Stanislavski y que ya había sido introducido por él mismo en el país. Con la pieza **Interiores** de Materlink, dirigida por Obregón, se rompió por primera vez en el país la

división entre audiencia y actores, al surgir éstos de entre el mismo público.

Por diferencias políticas surgidas con las autoridades militares que gobernaron a Venezuela desde 1948, Obregón se vio obligado a abandonar el país en 1952. En efecto, en 1948, se produjo un golpe de estado que derrocó al Presidente Rómulo Gallegos y se constituyó una Junta de Gobierno militar que inicia diez años de autoritarismo.

Entre 1949 y 1951 dirigió el teatro Manuel Rivas Lázaro, con el cual se intenta acercarse a un repertorio universal pero que culmina con muchas reposiciones y pocos estrenos.

Luego de este año, el teatro-UCV cesa sus actividades por cuatro años debido a la situación política del país. Comienza a sentirse en el país la dictadura militar con su ola de represión, terror policial y represión contra los estudiantes, lo que hizo que el gobierno cerrara la universidad desde 1951 hasta 1956, cuando se comienza a organizar de nuevo su teatro. Durante este período fue nombrado director el dramaturgo Román Chalbaud (1953), quien no puso en escena ninguna obra, y en 1955 es nombrado Guillermo Korn -quien venía con antecedentes de haber trabajado en el Teatro de la Universidad de La Plata, en Argentina-, quien desarrolla una labor meritoria y tiene como logro el haber consolidado el teatro universitario, contabilizándose 7 estrenos en sus dos años de actividad, en un ambiente de apoliticismo obvio, que lo llevó a hablar de un “teatro de arte” en aquel contexto, la creación de cursos de formación de

actores –suspendidos en 1955-, y algunos estrenos que se recuerdan como el *Mirandolina* de Goldoni o de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en el que se observan signos de búsquedas interesantes.

El ambiente político efervescente existente, que ya pedía la salida del régimen militar y el avance de las ideas de la izquierda marxista en la universidad, requerían de otro tipo de teatro más acorde con la realidad, lo cual hizo que en abril de 1957 se realizara su cambio por parte de las autoridades universitarias.

La época de oro del TU (1957-1968).

En 1957, en plena actividad política, es nombrado Nicolás Curiel como Director del teatro.

Curiel era un joven venezolano que se había iniciado en el teatro de su liceo con Alberto de Paz y Mateos en los años de 1945, destacándose como actor y diseñador, y que habiendo realizado también actividades políticas estudiantiles –pertenecía al Partido Comunista venezolano-, luego de 1948 debió abandonar el país e irse a Francia en donde aprendió de Jean Vilar los principios de un teatro social, popular, el TNP francés, y comprometido con su sociedad, así como también de su asistencia a los espectáculos del Berliner Ensemble, con Brecht como director, que marcan sus principales influencias.

Al regresar a Venezuela en 1957, se comentaba en la universidad acerca de esta joven promesa, formado en Francia, y esto produjo una corriente de simpatía alrededor de su nombre que tuvo fuerte raigambre en la universidad y con los

movimientos progresistas de la época que enfrentaban a la dictadura, que lo hicieron un candidato propicio para su teatro, y así fue como se le invitó a ser su director.

Su sólo nombramiento produjo un movimiento de jóvenes estudiantes que “invadieron” el teatro universitario para ser actores y apoyar las ideas políticas y estéticas de Curiel, que en poco tiempo desbordó a la propia casa de estudios. Pero, durante ese año de 1957, la universidad estaba bajo férreo control militar y se le obstaculizó sus intentos de poner en escena su primera obra, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, la misma que se había ya dado en aquel teatro. Al final se pudo estrenar la obra, con gran impacto nacional por la intervención que tuvo la policía política del régimen militar.

Ya derrotada la dictadura, en 1958, comienza la democracia y es el momento en que Curiel decide poner en escena *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht, *Los miserables* de V. Hugo, *Llanto de por Ignacio Sánchez* de García Lorca y *El día de Antero Albán* de Uslar Pietri, en un evento que se denominó el Primer Festival de Teatro Universitario, que era en definitiva una muestra de fuerza del teatro universitario y un desafío a las nuevas autoridades democráticas para resolver los graves problema del país, como lo comenta Curiel,

Curiel ha sido considerado como uno de los más importantes directores de esta época, por su aporte al desarrollo de la escena y por el respaldo cultural que le otorgó la propia universidad. Su gran

aporte se dio en su propuesta de un programa de formación cultural y teatral, así como en la puesta en escena de autores modernos con un sentido menos rígido del compromiso que otros grupos existentes, conformando una estética de “teatro para las mayorías”. La influencia del Teatro Popular Francés de Villar, lo hizo atractivo para la nueva juventud intelectual y contestataria nacional. Aunque se le reconoce como el director que introduce B. Brecht, - éste ya había sido montado en 1955 por el Grupo del Instituto Pedagógico-, su opinión era de que este autor era “lo menos propicio para nosotros”, y en consecuencia se le presentó en forma básica, popular, musical y teatral, que él mismo ha reconocido con el nombre de “cóctail Brecht” (Sánchez y Parra, 1990, p.62).

El T-UCV fue un teatro de tipo experimental, subvencionado, con un público seguidor numeroso, compuesto por estudiantes e intelectuales, un poco a la moda y radical, lo cual también le valió la observación de la policía política del régimen dictatorial. Entre sus montajes se cuentan los de autores como Zorilla, V. Hugo, Brecht, García Lorca, A. Uslar Pietri, W. Shakespeare, A. Lizarraga y J. I. Cabrujas, gran autor que surge del mismo grupo con su pieza *Juan Francisco de León*, presentada en el Primer Festival de Teatro Venezolano, en 1959.

Además, aquí se formaron directores como A. Sánchez (con cierta influencia de Grotowsky), E. Gil, G. Lejter, J. Gutierrez y A. Rossón, que tuvieron una importante actividad en décadas posteriores en el mismo teatro universitario.

En noviembre de 1967, Curiel dirige su último montaje, *Los siete pecados capitales* de Brecht y Weil, considerado su montaje más maduro y su más alta realización. En 1968 se retira de la Dirección del teatro. La borrasca del mayo francés mal entendida en el país y la crítica de la misma izquierda que quería hacer del teatro un arma directa lo alejan de las tablas, dejando el paso a sus actores y compañeros el mismo teatro, quienes tomaron la rienda de él en los años siguientes y hasta ahora. Curiel ha dicho sobre este hecho, “abandoné el teatro universitario en 1968, cuando el socialismo europeo comenzó a resquebrajarse, a quitarse la cartea. Salí de la UCV en medio de una tormenta política, de una verdadera pelea de carácter ideológico con mis compañeros” (Zamora, s/f).

A partir de su salida, el Teatro de la UCV irá decayendo poco a poco y más nunca volverá a tener la presencia, contenidos y continuidad que le dio Curiel en esos años, constituyéndose a partir de entonces en el mejor ejemplo de lo que pudo haber sido un verdadero teatro universitario.

Nota.

(*) La Junta de Administración de la Oficina de Bienestar Estudiantil (OBE) de la UCV, en un informe al respecto señala la necesidad de crear el teatro universitario, con el objeto de elevar “el perfeccionamiento espiritual y artístico del estudiantado... se debe crear un teatro experimental”, para lo cual se decide organizar la Farándula Estudiantil, creándose una Comisión de Teatro integrada por Luis Peraza, el Br. Enrique Vera Fortique, dedicado al teatro, el Prof. Horacio Venegas del Instituto Pedagógico, especialista en teatro estudiantil, asesorado por el Sr. José Rovira, técnico

escenográfico español, con el fin de seleccionar al elenco universitario y los medios para lograr el acondicionamiento el teatro con la intención de inaugurarlos en Enero de 1945. Continúa diciendo que “las actividades del teatro universitario tendrán una efectiva repercusión... despertando como medio de extensión cultural, el amor al teatro tan decaído en nuestro público”. Para este fin se destinaron la suma de Bs. 12.800 (8,6%) del presupuesto de OBE (1945) –que ascendía a Bs. 149.059.

(1) Presentación al II Congreso Iberoamericano de Teatro Universitario. Universidad Autónoma de México, del 28 de Noviembre al 2 de Diciembre del 2000.

Bibliografía citada.

Curiel, Nicolás (2000). Entrevista con el autor el 4 de Junio, 2000. Video.

Laredo, Inés (2000). Entrevista con el autor el 11 de Agosto, 2000. Video.

Sánchez, M. Eugenia y Parra, Berna (1990). “Nicolás Curiel: un llamado teatro universitario”. **Revista Escritos** (Venezuela, Univ. Central de Venezuela), No. 6, pp. 57-64.

Universidad Central de Venezuela (1945). *Anales de la UCV*. Tomo XXXI (1945), Caracas, Artes Gráficas.

Zamora, María T(s/f). “El T.U. Historia del Teatro Universitario de la UCV., desde su nacimiento hasta 1985”. Tesis Esc. de Artes, UCV.

DRAMATURGIA VENEZOLANA EN SOMBRAS: PEDRO CESAR DOMINICI (1)

INTRODUCCIÓN

Durante los años cuarenta el país junto con irse abriendo paso hacia formas modernas de gobierno, también se va integrando al resto del mundo. Los efectos que tiene la Segunda guerra mundial acrecientan estos factores. La cultura sigue bajo las líneas de un nacionalismo tradicional que va cambiando por la aparición de nuevos periódicos, revistas internacionales y por la existencia de más de veinte estaciones de radio. En este contexto el teatro también tiene cambios importantes.

En 1942 se crea la Sociedad de Amigos del Teatro (SAT), primera iniciativa de este tipo que surge después de la muerte de Gómez, con relativo éxito en su corta existencia hasta 1947. Esta sociedad ayudó al conocimiento de dramaturgos como Eloy Blanco, Víctor Manuel Rivas, Guillermo Feo Calcaño, Aquiles Certad, Luis Perazas, Ángel Fuenmayor, Manuel Rivas Lázaro y Guillermo Meneses, con lo cual se conformó un interesante ambiente teatral que

perduraría hasta fines de la década del cuarenta. Aquí es donde surge la figura de Pedro César Dominici, que también se agrega a esta nueva generación que emergía, quienes junto a jóvenes actores como Fernando Gómez, Enrique Benshimol, Carmen Antillano, Margot Antillano, Carmen Corser, Enrique Vera, Berta Moncayo y Raúl Izquierdo, conformaron un ambiente escénico en el cual se desarrollaron nuevos valores, que son los que se estudiarán a continuación.

En esta investigación se explorará la experiencia teatral de este autor, se efectuará el análisis dramático en general de uno de sus dramas más relevantes como lo es **Amor rojo** (1951) y se considerará en las conclusiones la trascendencia de su obra en la escena nacional.

Dominici en la literatura y el drama.

Pedro César Dominici (1872-1954) es uno de los autores literarios más reconocidos de la llamada generación modernista. En su juventud fundó con Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la revista *Cosmópolis*, de gran proyección artística en el país por sus ideas estéticas allegadas a las nuevas tendencias. En su obra narrativa presentará lo que Domingo Miliani (1985) denomina “el desarraigo por convicción” (p. 61), manteniendo sus constantes temáticas entre el hastío, lo cosmopolita, la melancolía finisecular y lo clásico antiguo como reacción ante el criollismo rural. Entre sus novelas se cuentan *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901), *Dyonisos* (1912), *El cóndor* (1925) y finalmente, *Evocación* (1949), subtitulada “la novela de un amor

infeliz” en la cual predomina un “tardío romanticismo nostálgico” (Ibid).

En su vida pública Dominici ocupó importantes cargos diplomáticos en Europa en donde compartió sus actividades oficiales con la literatura por casi cuarenta años. En los años cincuenta pasa a ser Ministro Plenipotenciario en Chile, Uruguay y Argentina, con sede en Buenos Aires, cargo que ejerció por dieciocho años y que es el momento en que inicia su producción dramática, la cual sólo ha sido publicada fuera de Venezuela.

Es, por tanto, uno de los casos de dramaturgia en el que sus seis obras conocidas han sido publicadas fuera de Venezuela y una sola llevada a escena. Sus obras se encuentran publicadas en tres volúmenes; En el primero, denominado “obras cerebrales”, se encuentran *El hombre que volvió*, drama en tres actos, el único estrenado en 1956 por Horacio Peterson, y *La casa*, comedia dramática en tres actos, publicado en 1949; en el segundo, denominado “obras de corazón”, aparecen *La Venus triste*, comedia en cuatro actos, y *Angélica*, comedia dramática en un prólogo y cuatro actos, y *La jaula de oro*, comedia dramática en cuatro actos, publicado en 1950; y en el tercero, aparece sólo *Amor rojo* (El drama de las multitudes), drama en nueve actos, publicado en 1951. Dejó un cuarto volumen en preparación, inédito.

El drama *Amor rojo*

Tal vez, el drama más impactante de Doiminici sea *Amor rojo*. Obra en nueve actos, trata sobre amor y revolución, también es exuberante en el número de

personajes, cincuenta, sin contar con los que conforman el pueblo.

La pieza trata dos argumentos centrales bien estructurados, uno es el amor de los jóvenes Marta y Mario, idealistas y luchadores, y el otro es el camino que sigue una revolución social en un país del continente, desde sus inicios a comienzos de los años cincuenta hasta su fin, si es que la pudo tener, como señala el autor, “de una primavera a otra primavera”.

En el primer acto comienza la primavera (meses de Septiembre en el Cono Sur); el segundo acto ocurre en la casa de un obrero, Mario; el tercer acto repite la escena del primero; el cuarto es en una lujos Casa de salud para enfermos mentales; el quinto es en un bosque escondido; el sexto es el campamento militar del ejército gubernamental; el séptimo es una gran plaza de la ciudad; el octavo otra plaza de ciudad; y el noveno repite la del primer acto, el fin de la siguiente primavera.

En la pieza existen algunas referencia a Caracas, como en el sexto acto, cuando Mercedes una de las hermanas de Marta, expresa que “en Caracas hay huelga, nadie trabaja”, cuando en las indicaciones del comienzo del séptimo acto se hace mención a una gran plaza de la ciudad capital”, o cuando triunfa la revolución se establece una Junta revolucionaria asume el poder y derroca una tradición conservadora, cuya semántica parece conectar estos hechos con los ocurridos a partir de 1945 en Venezuela, lo que no debe dejarse de observar.

Marta es una joven de la familia aristocrática y tradicional, sin oficio conocido, en cambio Mario es

joven, pobre, dirigente del partido revolucionario. Para él la revolución debe ser pacífica, “no nací para la violencia. Quiero igualdad sin derramar sangre”. Opuesto a él está su compañero Singer, para quien “no se puede conquistar la igualdad y la libertad sin sangre” (1951, p. 28). Pero Mario es el líder reconocido por la gente porque curiosamente lo identifican con posiciones violentas. La hermana de Marta está de novia con Bruno, quien pertenece al aparato represivo del gobierno y por esta razón Marta se entera de una emboscada que le tienden a los revolucionarios, “decían cosas terribles de ti. Que eras peligroso, que fomentas la revolución social, que recibías dinero de Rusia” (p. 32). Mario muere en este lance y a partir de allí la obra cambia su rumbo. Debido a este problema, Marta se transforma en una rebelde al punto que la familia para recuperar su honor decide internarla en una clínica para enfermos mentales, engañándola, declarándola loca y proporcionándole un tratamiento para devolverla a su status social (Guevara, 2001).

El movimiento revolucionario continúa sus actividades, Mario ahora es el símbolo del partido y Singer es el líder. Tomando las ideas de Mario más las suyas, es decir, la revolución si no puede ser pacífica sería violenta, trazan una estrategia para unir a los sectores militares y campesinos y planean efectuar una huelga general por aumento de salarios que daría paso a la insurrección general, “la revolución debe comenzar como una huelga por el aumento de salario. La represión enardecerá al pueblo” (pp. 55-56). Marta, con la ayuda de otros enfermos mentales revolucionarios, el poeta y el

General Lison, se fugan del manicomio y se integran a la rebelión. El gobierno es derrotado por los revolucionarios que han sido organizados por el Gral. Lison y por la estrategia que hizo que los militares desertaran.

Se establece un gobierno revolucionario sin objetivos claros, con el fin de instaurar la democracia y la libertad, "la Revolución ha triunfado porque el ejército se negó a atacar al pueblo. Una Junta revolucionaria se ha hecho cargo del Gobierno, compuesta de Ibáñez, Barrios, Soria y Singer. Después del triunfo comienza a dividirse la opinión en dos grupos, uno está con Barrios e Ibáñez, el otro con Singer y Soria. La mayoría, sin embargo, es indiferente a los dos bandos, desea gozar de libertad. Las intrigas de los revolucionarios llenan ahora la escena.

En el octavo acto, Barrios es ya el gobernante. Singer es considerado un extranjero peligroso y desterrado por "traidor al pueblo". El gobierno se transforma en tiranía, utilizando los principios y valores de Mario, lo que no engañará a muchos. En la celebración del primer aniversario de la revolución, el poeta da un tiro a Barrios matándolo, y el jefe de la policía mata al poeta, con lo cual asume el poder Ibáñez, continuando igual que antes y, a su vez, Soria vence a Ibáñez pero ya no se sabrá el destino de este último. Marta es la única reflexiva, "nosotras lloramos mientras los lobos se devoran" (p. 78). Ella integra la Asamblea legislativa y ahora se dedica a hacer el bien, "estoy endurecida, pero para hacer el bien. Viviré defendiendo ideas...", y ante el llamado que le hace Soria para intentar un pacto, responde,

“dile que iré sola... Y que en la Asamblea nos veremos...” (p. 81).

Conclusiones.

Uno de los aspectos de interés de la pieza es la crítica que se desliza en sus parlamentos, especialmente para reconocer la época y el pensamiento de esos años.

En primer lugar vendría la crítica política al sistema tradicional, retardatario que venía gobernando, el cual se enfrenta a los valores de la juventud, de lo moderno.

Luego, vendría la crítica de la mujer que con muchas dificultades se abre camino en un contexto que le es hostil e indiferente, se trata de identificar a la juventud moderna, como le señala Marta a su madre, “hemos vivido retardadas”, “no me interesa el amor, libre o atado, aunque el divorcio me parece una cosa para no alarmarse, sino muy natural y lógico”.

Además, vendría la crítica a la iglesia, por retardataria, la que se manifiesta cuando ésta ayuda a encerrar a Marta en el manicomio, pero que en lo fundamental se relaciona con Bruno, el novio de su hermana, quien es hijo del Obispo, “lo sabe todo el mundo, averigua tú con las beatas” (pp. 20, 39), asunto espinudo que Dominici planteara en el teatro venezolano.

Finalmente, vendría la crítica al devenir del movimiento revolucionario que se desenvuelve entre proclamas vacías, apetencia desmedida por el poder

y traiciones, hasta culminar escindido, dejando la posibilidad y la responsabilidad de su continuidad a la mujer, a Marta, la única que parece haber sobrevivido a todas estas grietas y que mantiene aún su rebeldía de juventud.

(1) Escrito en 2003

BIBLIOGRAFÍA.

- Dominici, Pedro Cesar (1949), *Teatro*. Tomo Primero. *El Hombre Que Volvió, La Casa*. Buenos Aires, Pellegrini Impresores.
- (1950), *Teatro*. Tomo Segundo. *La Venus Triste, Angélica, La Jaula de Oro*. Buenos Aires, Pellegrini Impresores.
- (1951), **Teatro**. Tomo Tercero. *Amor Rojo (El Drama De Las Multitudes)*. Buenos Aires, Pellegrini Impresores.
- Guevara N., Eliécer (2001), "Teatro venezolano de los años 50. Pedro César Dominici: *Amor rojo* (El drama de las multitudes), *Revista Dramateatro* N°5; www.dramateatro.arts.ve.
- Miliani, Domingo (1985), *Tríptico cultural venezolano*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

DRAMATURGIA VENEZOLANA.

ANDRÉS BELLO Y LA LITERATURA SOBRE LA VACUNA ANTIVARIÓLICA (1)

INTRODUCCIÓN

De los tres períodos en que se ha dividido la biografía de Andrés Bello, la menos conocida es la dedicada a su vida en Caracas (1781-1810), y la más reconocida es la que permaneció en Chile (1829-1865), siendo esta última incluso la que ha proporcionado importante material sobre su vida en Caracas, debido a que sus discípulos se transformaron en verdaderos seguidores de sus pasos por todas partes, aunque de su época caraqueña siempre quedarán detalles que comentar. Especialmente porque aquella fue una época que sus estudiosos han denominado revolucionaria y transformadora, abierta aún a la inspección histórica y artística.

Esto, que podría ser una dificultad para reconstituir ciertos hechos, sin duda, es una ventaja para el análisis y significado de sus aportes literarios y dramáticos de Bello, tan poco conocidos. Este es el tema de esta investigación, conocer la actividad civil y literaria de Bello en un momento muy especial cual ha sido el período en el cual se produjo lo que se ha denominado la expedición de la vacuna antivariólica. En su estudio se empleará un enfoque de tipo histórico y sociológico en el que se restablecerán ciertos hechos de la vida cívica de Bello que tuvo que emprender en su calidad de autoridad del gobierno

local, así como también en sus creaciones literarias, poesía y teatro, en las cuales el hecho literario extiende ciertas mediaciones complejas entre la sociedad y las formas artísticas, más allá de sus características técnicas y formales que las atan a algún género determinado y que deberían diferenciarse de sus actividades públicas. En esto, se podría decir parafraseando a L. Goldmann, que un autor literario concreta en forma lúcida y coherente las homologías estructurales de una sociedad, especialmente las de orden ideológico.

Bello en Caracas

La inclinación literaria de Bello se produce desde su niñez y se mantendría viva durante toda su vida. Arístides Rojas relata que Andresito, como le decía su familia, se entretenía con juegos que simulaban procesiones, haciendo misas, diciendo sermones, es decir, representando e interpretando personajes cual actor de teatro, lo cual les hizo pensar en una aptitud sacerdotal del niño Bello. A los once años se aficionó a la lectura, especialmente de las obras de Calderón de la Barca. Lope de Vega, Cervantes y Racine, con el cual aprendió francés. El ambiente cultural de Caracas lo llevó a presenciar comedias, nacimientos o apropósitos, géneros en boga en aquel entonces (Ugarte, 1986, pp.16-17).

En 1802, Bello se gradúa de Bachiller en Artes y concursa para el recién creado cargo de Oficial 2º en la Capitanía General de Venezuela, regida entonces por Manuel de Guevara de Vasconcelos, obteniendo el puesto, en parte por sus condiciones morales e intelectuales. Con esto comienza un

período cardinal en su vida. En su condición de funcionario oficial le corresponde efectuar tareas del régimen y gobierno en la cosa pública. Tal fue su desempeño que cinco años más tarde recibe el nombramiento de Comisario de Guerra, siendo el primer criollo que se hacía merecedor a tal reconocimiento, y en 1809 fue nuevamente ascendido a Oficial 1º de la Capitanía General, título con el que aparecerá en los documentos posteriores a 1810, pero adscrito a la Secretaría de Relaciones exteriores.

Fue también Secretario de la Junta de Caridad, en Caracas, encargada de cuidar el gobierno y administración de los hospitales. En todas estas funciones actuó con probidad, destacándose que en las actas de la Junta estas se encuentran redactadas en primera persona y por aparecer algunas observaciones personales de Bello.

Los encargados de examinar el Plan de arbitrios informaron en 1808 que recomendaban fundir los informes en un solo documento, incluyendo el de Bello, por considerar a este “una obra enriquecida por su sabio autor con varias ideas de economía y utilidad que podrían ser provechosas en otro tiempo” (Grases, 1981, p. 207).

La expedición de la vacuna y literatura

El descubrimiento de la vacuna antivariólica en 1796, por el médico británico Edward Jenner (1749-1823), produjo un alivio en el mundo y ésta fue aceptada rápidamente en todos los países. España organizó en 1803 la expedición de Francisco Javier Bálmis para llevar “el fluido benefactor” a todas sus colonias. El 30 de Noviembre de dicho año partía desde La

Coruña la expedición con la ruta a las islas Canarias, Puerto Rico, Venezuela, Cuba, Yucatán, México, y luego las islas Filipinas y Bisayas, Macao y Santa Elena.

En Abril de 1804 llega a Puerto Cabello la expedición de la vacuna. Este hecho revistió gran trascendencia porque la epidemia de la viruela había sido un terrible mal desde el siglo XVI. Para este fin, el Capitán General designó una Junta especial, con varias comisiones integrada por personalidades conocidas y médicos de Caracas. Las actuaciones de la Junta se interrumpieron en 1806 por las acciones de la revolución (la expedición de Miranda), reanudándose en 1807, siendo nombrado Bello como Secretario “en lo político” (en lugar de Gabriel de Ponte), mientras que la Secretaría en lo científico recayó en José Domingo Díaz, actividades que durarían hasta el día 9 de Abril de 1808.

Entre 1808 y 1809, al redactar Bello su *Resumen de la Historia de Venezuela* hay una nota en el relato sobre las acciones de Garci-González de Silvas sobre este hecho:

Al abandono en que la dejaba (a la Providencia) el retiro de Garci-González a Caracas, se siguió la aparición del contagio devastador de las viruelas traído por primera vez a Venezuela en un navío portugués procedente de Guinea que arribó en 1580 a Caraballeda. Los efectos del contagio se contaban por naciones enteras de indios que cubrían con sus cadáveres el país que había visto sucederse tantas generaciones, dejando a la Providencia en tan funestas y horrorosa despoblación que a ella debe referirse el total exterminio de las razas que han desaparecido

de su suelo (Cit. por Grases, 1981, Vol. 2, p. 209)

Las pocas obras literarias de Bello escritas durante este período, aún con fechas imprecisas, y que tiene relación con la vacuna sólo serían el *Poema a la vacuna* y *Venezuela consolada*, obra dramática, ambas de 1804.

El Poema habría quedado como una pieza inédita sino es por el Obispo de Mérida, Don Mariano Talavera y Garcés (1777-1861), quien lo conocía y buscó hasta que un amigo suyo, en 1807, se lo envió y éste según relata el mismo Obispo, “la leí hasta tres veces, no con ánimo de aprenderla, sino por el placer que me causaba su lectura” (reproducido por Grases, 1981, Vol. 2, p. 295). Desgraciadamente, al prestarlo a un familiar este desapareció, aunque agrega el prelado que “la Providencia se ha dignado conservar en mi memoria ese escrito tan sentimental... a excepción de cinco o seis versos que no he podido recordar” (Ibid.). De esta forma fue publicada esta versión del poema por el periódico *El independiente* el 29 de Septiembre de 1860, cuya puntuación fue posteriormente corregida en la publicación caraqueña de las *Obras completas* de Bello, edición oficial de 1951, que sigue a la efectuada por Miguel Antonio Caro del manuscrito hallado en 1860 entre los archivos de Juan Vicente González, publicado en Madrid en 1882 (Ibid., p. 295).

Algunos autores la denominan *Oda a la vacuna*, y en sus 316 versos abunda en detalles sobre su historia y horrores que esta peste causó en Venezuela. Según Miguel Luis Amunátegui, biógrafo chileno, cuando Bello leyó su poema en una

festividad ofrecida por Vasconcelos, a quien este autor señala como dedicada por el autor, se produjo “una marcada aprobación de los concurrentes” (Ugarte, 1986, p.27).

El poema se inicia haciendo un recuerdo de la historia de Venezuela, como colonia española, en la cual son mencionados Vasconcelos, el Capitán General y el propio Rey, “digno representante del gran Carlos”, Carlos IV quien inició la expedición de la vacuna. La vida aquí en las colonias según el texto no era inestable, “parecía completa la gran obra/ de la real ternura: en lisonjero/ descanso, las naciones poblaciones/ bendecían la mano de su dueño” (Grases, 1981, Vol.2, p. 297).

Sin embargo, todo esto cambiaría,
cuando la plaga exterminadora que del
centrode la abrasada Etiopía transmitida
funestó los confines europeos a las nuevas
colonias trajo el llantoy la desolación en breve
tiempo,
todo se daña y vicia; un gas impuro
la región misma inficionó del viento
respirar no se pudo impunemente:
y este diáfano fluido en que elementos
de salud y existencia hallaron siempre
el hombre, el bruto, el ave y el insecto.

Corrompiese, y en vez de dones tales
nos transmitió mortífero veneno.
viéronse de repente señalados
de hedionda lepra los humanos cuerpos
y las ciudades todas y los campos
de deformes cadáveres cubiertos (p. 298)

Pero, esto pronto llegaría a su fin, relata el poema,

...Pero corramos finalmente el velo
a tan tristes objetos, y su imagen
del polvo del olvido no saquemos,
sino para que, en cánticos perennes
bendigan nuestros labios al Eterno,
que ya nos ve propicio, y al gran Carlos,
de sus beneficencias instrumento,
Suprema providencia, al fin llegaron
a tu morada los llorosos ecos
del hombre consternado y levantaste
de su cerviz tu brazo justiciero:
Admirable y pasmosa en tus recursos. (p. 299).

La vacuna, según este poema de Bello, se transformó
en el “celestial remedio” que cambió la fisonomía del
país,

Ya con seguridad la madre amante
la tierra prole aprieta contra el pecho,
sin temer que le roben las viruelas
de sus solicitud el caro objeto.

...

Reconocidos a tan altas muestras
de la regia bondad nuestros acentos
de gratitud a los remotos días
de la posteridad transmitiremos.

...

Con señal indeleble los estragos
de fiero contagio, dirá ellos:
las viruelas, cuyo solo nombre
con tanto horror pronuncias, ¿qué se han hecho?
y le responderá con las mejillas

I

inundadas en lágrimas de afecto:
“Carlos el Bien-hechor, aquella plaga
desterró para siempre de sus pueblos”.
¡Sí, Carlos Bienhechor! Este es el nombre
con que ha de conocerte el Universo,
el que te da Caracas, y el que un día

sancionará la humanidad y el tiempo
(p. 300).

También Bálmis recibió sus honores en el poema de Bello,

... Quiera el cielo
de cuyas gracias eres a los hombres
dispensador, cumplir tan justos ruegos;
tus años igualar a tantas vidas,
como a la Parca, roban tus desvelos;
y sobre ti sus bienes derramando
con largueza, colmar nuestros deseos! (p. 300).

De las diez obras de teatro que Bello habría escrito en su vida, según Guillermo Ugarte (1986), sólo *Venezuela consolada* tiene por tema la expedición de Bálmis. Escrita en 1804, cuando su autor contaba con sólo 22 años, fue llevada a escena en el teatro Caracas en uno de los principales actos de reconocimiento oficial se le brindó a la expedición de la vacuna, quienes sólo permanecieron el capital del 28 de marzo hasta el 5 de mayo de ese año.

Obra breve, compuesta de 344 versos, por lo que normalmente se le cataloga como poesía, consta de tres escenas, sus personajes principales son Venezuela, El tiempo y Neptuno, interviniendo también Una voz, un Coro de Nereidas y un coro de Tritones. La escenografía propuesta por el autor indica que “el teatro representa un bosque de árboles del país” (Bello, 1979, p. 4). En la primera escena abre el espectáculo Venezuela “en actitud de tristeza”, planteándole a un pasajero errante de una vez el grave problema que le aqueja y cómo era antes el país.

... Errante pasajero,
dime ¿en qué triste sitio
contemplaron tus ojos
un dolor semejante al dolor mío?

Tú, que en mejores días
viste el hermoso brillo
con que Naturaleza
ostentó su poder en mis dominios,
hoy a los dolorosos
acentos con que explico
al universo todo
mis desventuras, une a tus gemidos... (p. 5)

En la escena segunda entra El tiempo que se
sorprende al oír esto y no la habitual algarabía de
música y baile que tenía el país.

... Por todas partes, oigo
sólo quejosos gritos
y lastimeros ayes;
pavor, tristeza, anuncia cuanto miro.
Deliciosas provincias,
frondoso y verde hospicio
de la rica Amaltea,
¿qué se hicieron , decidme, los corrillos
de zagalas, alcores,
que hacían a la tierra
envidiar vuestro júbilo continuo? (p. 5)

Pero las cosas cambiarán, y El tiempo da pie a un
diálogo en el cual se retorna a la normalidad,

El tiempo:... Venezuela, ni puedo
yo mismo siendo el Tiempo, dar alivio,
y así... Pero ¿qué escucho?

(Se oye música alegre)

Venezuela: ¿Sueño, cielos?
El tiempo : ¿Delirio?
Venezuela: ¿No siento alegres voces?
El tiempo : ¿Regocijados sonos no percibo?
Coro : Recobra tu alegría, Venezuela,
Pues en tu dicha el cuarto Carlos vela (p. 8)

Más adelante, aparecerá un Coro de Nereidas que
canta,

El reino de Anfitrite
con júbilo repite
el nombre siempre amado
de Carlos el Bienhechor (p. 12).

Finalmente, Venezuela promete,

Sí, yo te ofrezco, yo te juro, Carlos,
que guardarán los pueblos tu memoria
mientras peces abrigue el mar salado,
cuadrúpedos la tierra, aves el aire,
y el firmamento luminosos astros.

Yo te ofrezco cubrir estos dominios
de celosos y dóciles vasallos
que funden su ventura y su alegría
en prestar obediencia a tus mandatos.

Te ofrezco derramar sobre estos pueblos,
que tus leyes respeten prosternados,
fecundidad, riqueza y lozanía,
dorados frutos, nutritivos granos.

Yo te juro también que con perenne
aclamación repetirán sus labios:
“¡Viva el digno monarca que nos libra
de las viruelas! ¡Viva el cuarto Carlos!
(p. 14).

Venezuela consolada es considerada una joya del teatro venezolano, porque muestra el indiscutible valor de una obra dramática de las más antiguas que se conocen en la historia del teatro nacional de autor conocido y cuyo texto se conserva completo. Consecuentemente, Bello es considerado uno de los primeros autores teatrales venezolano reconocido y esta pieza una de las pocas obras conocidas de su época juvenil.

A pesar de ser tan meritoria ha recibido relativamente poca atención de la crítica especializada, a veces se le confunde con la *Oda a la vacuna*, ya vista aquí mismo, otros como el cronista Arístides Rojas la ha clasificado como un “juguete dramático”, género inexistente y ante la cual expresa, “tan malo es este juguete en honor de Carlos IV como la oda *A la vacuna* en elogio del mismo monarca” (Ugarte, p. 35), y estos juicios iniciales indujeron a otros que han actuado con igual precipitación. Es así como ya en el siglo XX se siguió hablando de que ésta era una obra graciosa, cómica, y como señala Juan J. Churión, “muy mediocre, pues el poeta tenía apenas 23 años, y estaba dedicada al Rey Carlos IV” (Ibid.), incluso Rubén Monasterios, en 1975, escribe que “Bello como dramaturgo es insoportable, sus obras (?) moderadamente románticas, pecan de preceptivas, conceptualizadoras, verborreicas” (Ibid.), repitiendo los argumentos ya comentados.

Pero no todo ha sido así. Fernando Paz Castillo, autorizado poeta también y crítico literario, refiriéndose a la oda, y que podemos extender al teatro, ha destacado la importancia de la nobleza de su lenguaje, su contenido revelador de ideas

universales y trascendentes, el manejo de una amplia cultura hispánica (algunos fragmentos de la obra teatral rememoran capítulos del Quijote), la expresión pura de afectos humanos hondamente conmovidos como también lo estaba el poeta, lo que muestra verdad literaria y humanista, igual que sentimientos de gratitud por lo que la vacuna significó y, porque en el proceso de creación bellista marca el paso de la poesía subjetiva y lírico pastoril a la poesía descriptiva, “madurez a la que había llegado Bello aún sin salir de los límites de la nativa Venezuela” (Ibid.).

Pocos han advertido lo que hoy podría denominarse la estrategia dramática de Bello, cual es que la obra con su personajes alegóricos, como lo son Venezuela, El tiempo, Neptuno, los coros, con sus reminiscencias grecolatinas, remite al género neoclásico, y esta podría ser la centro de una interpretación más rigurosa y prospectiva del espíritu que Bello quería mostrar a sus contemporáneos y a sus lectores futuros, aunque en una simple lectura esto no fuera bien entendido.

Como alegoría que es, no pretendía sino mostrar desde un escenario en Caracas, en forma clara, diáfana y hasta cierto punto cruda, aunque en lenguaje armonioso y placentero, un terrible momento que vivía el país, seguramente más dramático que el mismo drama que se exponía, que había significado la muerte, como bien reseña Amunátegui (Cit. por Ugarte, p. 27), de las cuatro quintas partes de lo indígenas venezolanos, y que por tanto, celebra alborozado la providencial llegada de la vacuna, y manifiesta la gratitud de Venezuela a

la expedición científica de Bálmis y al monarca Carlos IV.

Por otra parte, el lento desarrollo de la acción dramática y los extensos monólogos de sus personajes son características propias del estilo escogido por Bello para presentar su drama según la particular estética que él quería exponer. Aún así, las escenas se ven animadas por las apariciones de personajes mitológicos muy simbólicos, de música y canciones que debieron ser muy percibidas bien por la audiencia.

Tal vez, uno de los factores que aquí se encuentra contrapesando los juicios es el hecho de que en ambas obras, la oda y la alegoría dramática, el autor exprese elogios entusiastas para unos y encendidos, para otros, sobre el rey de España y las autoridades coloniales. En esto se podría decir que, teniendo presente el contexto sanitario de urgencia en que dio esta situación, la juventud y la condición de funcionario de la Colonia de Bello, el natural proceso de desarrollo de la persona humana y su ideas, e incluso los casos semejantes de próceres americanos y de autores dramáticos, no debería esto sorprender. Aún así, al observar el excepcional valor documental de las obras, indiscutible e irrefutable, cual documento científico o histórico, siempre despuntará su trascendencia secular, cívica, nacional y social.

Pero por si esto fuera poco, queda aún sin develar el enigma de por qué Bello utilizaría este particular estilo, innovador en su momento. El neoclasicismo es un estilo francés surgido a fines del siglo XVIII que se recharacteriza por la utilización

externa de formas artísticas precedentes, especialmente de la época grecorromana, renacentista o clasicista, con lo cual intenta convertir las imágenes y temas que presenta de lo clásico en un medio para idealizar la realidad de que se trata, en este caso de la Colonia, cuyas contradicciones no le son ajenas al autor –y quién mejor que Bello para observarlas-. Entonces, esta vuelta al pasado, vía estilo neoclásico, intenta lograr la admiración por las normas tradicionales en la vida y el arte. En general, se renunciaría a plasmar las ideas de la actualidad con recursos estrictamente formales. En esto, subyace, sin duda, una ideología burguesa conservadora, contraria a los cambios (por esta razón este fue el estilo que privilegiaron los regímenes fascistas de Italia y Alemania).

Sin embargo, esta no era la idea de bello, los estilos, aún con sus fundamentos históricos e ideológicos claros, no son sino instrumentos de trabajo de los artistas, que los utilizan para mejor expresar su visión de la realidad, independiente de su origen e historia. Esto es lo que postula este trabajo. El neoclasicismo fue un estilo de origen francés, absolutista, que predominó a fines del siglo XVIII y que se impuso a la hegemonía del Siglo de Oro español, incluso en la misma España, en donde fue lógicamente fuertemente rechazado.

En Venezuela, al igual que en el resto del continente americano, en los albores de su gesta independentista, los artistas locales buscaron nuevos estilos, para expresar su rechazo a la hegemonía artística española, plena de Calderonismos, Lopismos o sainetes, y se encontraron –claro, los artistas más

avanzados, los que podían traspasar las barreras de la censura impuesta por la Corona- con las églogas de Virgilio y las tragedias de Racine (preciadas lecturas de Bello), es decir, con el neoclásico, que aunque no respondiera a sus ideas, era el estilo que rivalizaba con lo español. Vale decir, a Bello le correspondió vivir una época de transición del gusto, en que entra una nueva corriente literaria que él asume sin dificultades y la utiliza como una forma velada de resistencia.

En este aspecto, Bello fue también un fuerte crítico del neoclasicismo en el teatro, porque para él, como lo decía desde Chile, “no son el fin del arte, sino los medios que el autor emplea para obtenerlo” (Grases, 1979, p. XXXV), condenando la exageración y buscando un equilibrio desapasionado que no perturbara el arte. Como él mismo lo decía, respetaba a Aristóteles y a Horacio, el uso de la lengua y el sentido común, “...el poder creador del genio no está circunscrito a épocas o fases particulares de la humanidad... es siempre posible la existencia de modelos nuevos, cuyo examen revele procedimientos nuevos... que le den al arte su fisonomía original, acomodándolo a las circunstancias de cada época (Ibid., p. XXXVI).

Esto, además, demostraría en lenguaje artístico, en claves poéticas o dramáticas, su gran rechazo a la hegemonía de la corona española, expresada públicamente, directamente, sin que el imperio, representado en este caso por sus más altos dignatarios de la Capitanía apenas lo advirtieran. Bello, con esto demostraba no sólo creatividad e inteligencia, sino también su más profundo desprecio

a un estilo de vida que denunciaba en el escenario con todas sus letras, señalando a todos cómo un artista con un tema tan local y crítico hacía de la poesía y el teatro un arte digno de su tiempo.

Por eso, en esta presentación se ha tratado de contrastar la actividad civil, como funcionario de la Colonia de Bello con su actitud artística, encontrando que en ambas se encuentra una misma persona esforzada, y trabajadora, pero en la primera destaca su constancia y responsabilidad funcionaria ante las autoridades de la corona, como correspondía a su alto cargo con feliz desempeño; pero en la segunda, en el arte, se ordena como un artista rebelde, trasgresor, que toma conciencia del valor de la acción social que significa el arte, como arte y como medio formador de los pueblos y educador. Esto es lo que le dio ese carácter diferencial que aquí se ha postulado, desentrañando las claves que en su poesía y teatro hicieron ahora esto visible.

(1) Presentado al II Simposio de historia de la salud y las enfermedades. Instituto de Estudios Hispanoamericanos, UCV. 8 de Octubre, 2004.

Bibliografía.

- Bello, Andrés (1979), *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Grases, Pedro (1981), *Obras de Pedro Grases*. Vol. 1 y 2. Caracas, Seix Barral.
- (1979), "Prólogo", en: Andrés Bello, *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho
- Ugarte Chamorro, Guillermo (1986), *El teatro en la obra de Andrés Bello*. Caracas, La Casa de Bello.

EL TEATRO VENEZOLANO A FINES DEL SIGLO XX (1970 – 2000) (1)

INTRODUCCIÓN

Siempre ha existido la idea entre los investigadores del teatro venezolano que su evolución estuvo plagada de dificultades, lo cual desde cierta perspectiva podría ser indiscutible, sobre todo si se miran los estudios surgidos en los últimos años, especialmente desde la década de los noventa. Estas investigaciones que se apoyan en metodologías más modernas como las de la relectura y la de los estudios culturales muestran que tras muchas afirmaciones cuestionadoras ahora aparecen desde las sombras, una nueva historia más completa, rica y diferente a la que se acostumbraba a presentar.

En lo que concierne al teatro moderno, ya parece meridianamente claro que desde los años cuarenta y cinco comienza una etapa renovadora en cuyos hitos se encuentran dramaturgos tanto de aquellos años como de la los cincuenta, aunque formalmente esta renovación ocurriría en 1959, coincidiendo con una nueva etapa política del país, fundamentalmente democrática. De aquí en adelante, la historia de este teatro es mucho más y mejor conocida y, en términos generales, va en acelerado progreso hasta los noventa. Sus variaciones estarán en estrecha relación con los eventos sociales y políticos que experimenta su sociedad y tiene un fuerte efecto sobre su cultura y el teatro.

En este artículo se tratará una parte de esta nueva etapa del teatro moderno venezolano, su acontecer en los años del fin del siglo XX. Es una parte importante, poco estudiada y muy contemporánea. Como práctica cultural, el teatro acompaña y expresa tanto las diferencias de sus autores con su entorno como los deseos de los propios individuos de su comunidad. Por esta razón, el teatro es un arte muy relacionado con lo cultural, lo social y las aspiraciones individuales, aspectos que marcarán la senda metodológica de este ensayo.

Por otra parte, es placentero entrar en un campo de la investigación poco explorado, aunque sea ésta también una tarea con rasgos de aventura pero esencial en el conocimiento del teatro nacional. En suma, se trata de conocer con una visión más moderna lo ocurrido en la escena del pasado reciente, el cual se encuentra en espera de su reconocimiento.

El objetivo central que se ha planteado esta investigación es el de conocer, en una forma renovada, crítica y panorámica, el teatro venezolano y su desarrollo entre los años 1970 y 2000. No obstante, para poder explicar mejor su desenvolvimiento ha sido necesario ajustar dicho lapso en función de las experiencias analizadas, lo que en la práctica lo llevó a aumentar su alcance, retomando lo ocurrido desde antes de esa fecha.

Por tanto, aquí se examinará para este período, especialmente (1) las creaciones dramáticas propiamente dichas, autores y obras -elementos claves en su devenir cultural y social-, grupos y tendencias aparecidas que se consideraron relevantes, (2) las actividades de directores y grupos

que trabajaron con obras nacionales, y (3) los festivales, reconocimientos y otros eventos celebrados relacionados. Todos revisados con criterios que intentan escurrir la mirada sórdida de aquellos que no le han reconocido lo que en justicia les corresponde para así mejor comprender sus propuestas. En general, se trata de conocer al teatro venezolano durante este período, naturaleza y expresiones, no sólo en relación con sus características principales y relevancia, sino también su vínculo con el contexto que enmarcó las diferentes condiciones de su aparición.

El examen de los componentes del teatro para el período en estudio comprendió la revisión documental de todos los autores encontrados en las fuentes bibliográficas (nombres y seudónimos utilizados); sus obras, fechas de escritura, puesta en escena por primera vez, publicación en primera edición; manuscritos mencionados documentalmente; reconocimientos o premios obtenidos -que también muestran tendencias estéticas dominantes y planos de canonización de sus símbolos y temas-. No se contaron traducciones efectuadas, versiones ni composiciones musicales en obras de teatro. Con esta información se conformó una matriz de nombres y datos que da una visión panorámica de los autores y otros factores a considerar, seleccionándose luego a los autores y grupos que serían presentados, en general todos con más de tres obras puesta en escena o publicadas, y con los cuales se entraría con más detalles en una breve caracterización.

La década de la dictadura (1948-1958)

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983, p.124), “la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural” que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como “una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo” (Liscano, 1976, p. 619).

Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello: “la dictadura me robó la capacidad de soñar”, decía Manuel Bermúdez; “no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio”, expresa Rodolfo Izaguirre; “después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie”, señalaba Héctor Mujica; la generación de Jesús Sanoja la define como “tan radical como frustrada, ... no fuimos héroes sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más”. Si el período de 1945-1948 ha sido considerado por Igor Filatov (1984) como “el de mayor actividades en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela” (p. 18), en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y

en 1952 mucho más, aunque en el teatro hay pocos casos reseñados.

La llegada de los llamados maestros extranjeros del teatro, figuras con preparación y experiencia de alto nivel, indiscutible, que comienzan a arribar en 1945 desde distintas partes del mundo dio un fuerte impulso a la actividad teatral nacional y estimuló a una nueva época que se iba abriendo paulatinamente. Otra de sus consecuencias fue la de lograr formar seria y sistemáticamente en técnicas y métodos, como nunca antes (especialmente Stanislavski), a un numeroso grupo de actores, directores, promotores y dramaturgos que comenzarán a ubicarse a lo largo de todo el país en las décadas siguientes.

Igualmente, se debe mencionar el promover una actividad continua, programada, con miras a una futura profesionalización de la actividad escénica, lo cual tuvo como respuesta inmediata la de atraer un nuevo público, joven en su mayoría, que comienza a asistir a los nuevos espectáculos que se presentan. Además, numerosos grupos comienzan a surgir, siendo esta una de las características resaltantes de estos años, cuyos actores se intercambian con la naciente televisión, ahora mejor formados, más disciplinados, y con bases técnicas de actuación y de dirección teatral. La actividad teatral de Alberto de Paz y Mateos, Juana Sujo, Horacio Peterson y Gómez Obregón, los dos primeros exilados de España y Argentina, luego chileno y el último de México, incorporaron tanto su labor educativa como su propia práctica profesional y la de sus estudiantes, fue algo observado en su época por Alejo Carpentier

quien acreditó su labor como un “esfuerzo profesional de proyecciones incalculables” (cit. por Márquez, 1996, p.40).

En términos del repertorio no se aprecia una diferencia significativa con la evolución que venía experimentando el teatro nacional hasta los años cincuenta, muchos de los autores hispanos y otros del teatro universal presentados ahora ya eran conocidos e incluso, había sido llevado a escena antes. La diferencia se encontraría en que la dirección, la técnica de los actores y los ambientes y atmósferas escénicas, así como también la parte escenográfica y musical ahora sería mucho más formal, seria, completa y experimentada en sus detalles.

Sobre este aspecto, Rubén Monasterios (1990) considera a Peterson, como uno de los principales impulsores del teatro “de corte nacionalista e inspiración universal”, de los años cincuenta y que representaría “el cambio cualitativo trascendente” que se daría con la corriente precedente del teatro criollo. Lo mismo podría decirse para los aportes de Gómez Obregón, en su compromiso para que el “arte dramático estuviese unido a nuestro proceso histórico” (Pinto, 1999, p. 140) y, en general, de todos y cada uno de estos maestros que dieron lo mejor de sí para el teatro venezolano.

Visto a la distancia y en forma panorámica, se observa que surge un grupo de dramaturgos que adoptan una corriente de inspiración “nacionalista y universal” en estas década de los cuarenta y cincuenta, entre los que se encontrarían -y que serían los primeros renovados Uslar Pietri, César Rengifo,

Ramón Díaz Sánchez y Alejandro Lasser (todos con varias obras escritas y/o llevadas a escena desde antes del cincuenta), además de Ida Gramcko, Elizabeth Schön y Elisa Lerner, quien surge en 1960, y que se revelan en la segunda mitad de la década junto a otros dramaturgos que la crítica no menciona. Esto es lo que hace que comience a confundirse el concepto de escena renovada.

La tradición y la renovación teatral venezolana

Las décadas de los cuarenta y cincuenta destacan en el panorama cultural venezolano por los cambios que se producen tanto en el espectro político como cultural, a tal punto que podrían ser capitales para entender el devenir moderno del país y su teatro. Es el momento en que se evidencia el problema del bajo desarrollo social, junto a un creciente fuerte ingreso petrolero que parece no cumplir con las expectativas de mejorar la desventaja que arrastra el país a lo largo del siglo, mostrando su fragilidad, al punto que se romperá el hilo constitucional, se desata una dictadura militar férrea con influencia indiscutible en el desarrollo cultural y luego comienza un período de florecimiento del teatro, aspectos estos controversiales y decisivos en su escena moderna. En las siguientes secciones se estudiará esta compleja problemática, centrada especialmente en lo que se ha denominado la renovación del teatro venezolana.

Parece ser ahora un dato factual que hasta 1945 se mantienen sin problemas en cartelera no menos de cinco autores con obras de autores del subsistema criollista, cuyos ciclos en el tiempo tendrían una duración variable, como lo evidencian

los casos de Ángel Fuenmayor (hasta 1956, en cartelera), Eduardo Innes (hasta el 1944) o Rafael Guinand (hasta 1939). Sin embargo, otros autores de este mismo subsistema continuaron con producciones más allá de este año y se mantuvieron activos en los repertorios hasta más allá de los años cincuenta, como lo ilustran los casos de Eloy Blanco, Uslar Pietri, Julián Padrón o Luis Peraza (algunos cuyos ciclos se cerrarían en los años setenta).

Además, se observa al mismo tiempo, una nueva generación que comienza a aparecer en la cual se incluirían a autores como, César Rengifo (desde 1938 a 1980), verdadero autor de transición al teatro moderno, Luis Peraza (desde 1938 a 1974), Elizabeth Schön (desde 1956 a 1977), José A. Rial, (desde 1950 hasta ahora) y Román Chalbaud (desde 1953 hasta ahora).

Mirado esto desde una perspectiva más amplia aún, esto significa también que la actividad teatral toda, contando tanto las puestas en escena de obras nacional como extranjeras, creció, se desarrolló, y hasta se puede decir sin temor que a partir de 1955 se duplica. En 1959, al realizarse el I Festival Nacional de teatro se produciría formal y concretamente la renovación escénica y, desde 1960 en adelante seguiría creciendo según este nuevo patrón estructural de actividades teatrales, pero ahora debido al arranque de los autores nacionales ya renovados, de los clásicos y de los universales, como se verá más adelante.

De esta forma, si se estudia esta tendencia, en una breve mirada, de lo que ocurrió entre 1958 y 1983, según lo presenta el estudio de Dunia Galindo

(1989), se observa que se escenificaron 35 autores nacionales (57 extranjeros y 11 clásicos). Los dramaturgos nacionales más escenificados en este período fueron dos autores de antes de los años cincuenta –Leopoldo Ayala Michelena y Luis Peraza; y nueve de la renovación –en orden de mayores a menores según puestas en escena-, Rengifo, Rodolfo Santana, Cabrujas, Creación colectiva, Chocrón, Chalbaud, José Gabriel Nuñez y Pinto. Estas serán las líneas gruesas que continuarán y marcarán con sus nombres y obras las décadas siguientes.

En general, los nuevos no serían sólo aquellos autores llamados de “inspiración nacionalista y universal” de que habla Monasterios en los años cincuenta, sino que ahora habría que agregar también a otro grupo de dramaturgos no mencionados, y no menos importantes, que se inician sólo en 1959, al momento de la renovación, en ocasión del I Festival de Teatro Venezolano.

Principales tendencias reconocidas

De acuerdo al estudio de Galindo (1989), en el período que de 1958 a 1983, epicentro de este acelerado desarrollo del teatro, el 70% de las puestas en escena fueron hechas en Caracas, y las hicieron unos 212 grupos de teatro diferentes (este estudio sólo consideró las puestas en escena), de los cuales 142 de ellos sólo hicieron un solo montaje. Esto indica que desde el comienzo se dan algunas tendencias claras, tanto en la concentración de los espectáculos en la capital como entre los grupos. Así, entre los grupos con mayores puestas hasta 1983 destacan El Nuevo Grupo (1967-1988), Compás (desde 1958),

Ateneo de Caracas (1940-70), Caracas Theatre Club (1959-1972), Arte de Venezuela (1970-1979), Rajatabla (1971), Teatro de la Universidad Central de Venezuela (1945), Las Palmas (1972-1983) y Los Caobos (1959-1961). Esto vendría a indicar que en casi 20 años (1958 y 1977) desaparecen de la escena el 86% de los grupos que se iniciaron. Para 1983, sólo quedaban 31 grupos, que son los que han tenido el peso de sostener la actividad teatral desde entonces.

En relación a los dramaturgos que aparecen con mayores montajes (sobre 10 puestas) entre 1958-1983 se encontrarían autores como César Rengifo (de los años cuarenta), Román Chalbaud (de los años cincuenta), Rodolfo Santana, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, la Creación colectiva nacional, José Gabriel Núñez y Gilberto Pinto (de los años sesenta), luego con menor número (entre 3 y 10 montajes) estarían Paul Williams, Levi Rossell, Luis Britto, Edilio Peña y José Simón Escalona (de los setenta). Obviamente en este recuento desde 1958 casi no aparecen autores de los años ochenta por el límite del tiempo impuesto al estudio, aunque ya se vislumbran los nombres de Nestor Caballero, Larry Herrera, Andrés Martínez, Ibsen Martínez, Pedro Riera, Ramón Lameda, Mariela Romero, Carlos Sánchez y Miguel Torrence.

El estudio de María Carolina Leandro (1994) que continúa al de Galindo entre 1984 y 1993, da una visión de los autores que emergen en estos últimos años: 59 (1991), 61 (1992) y 61 (1993), igualando y sobrepasando a los antes mencionados que provenían de la décadas del sesenta y setenta. Entre los nuevos dramaturgos del setenta en adelante

figuran, entre otros, Romano Rodríguez, Elio Palencia, Gustavo Ott, Xiomara Moreno, César Rojas, Fernando Yvosky, Juan Carlos Gené, Rubén Darío Gil, Javier Vidal, Luis E. Borges y Rubén León.

Esta investigación compiló y resumió todos estos antecedentes, incluyendo los de Enrique Izaguirre (1997) sobre estos años, con el fin de dar una visión más amplia, general e integral del proceso de desarrollo, incluso incorporando las ediciones de las obras, reconocimientos y manuscritos de los dramaturgos. De esta forma, se podría decir que en total, el número de dramaturgos reconocidos que emergen entre 1970 y 2000 es del orden de 152, de los cuales 59 tienen más de 3 obras estrenadas y/o publicadas y serían junto a los que han tenido obras muy exitosas, los que constituyen el sector más relevante de este recuento.

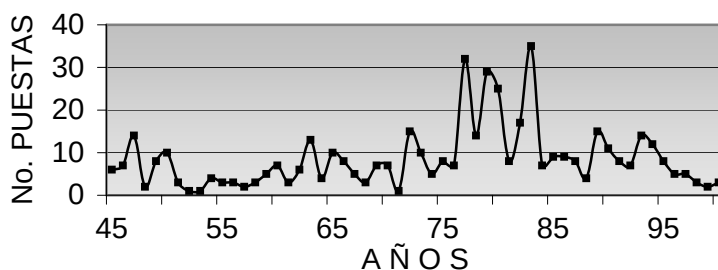
Estos valores difieren de los de otros investigadores debido a los períodos considerados en esos estudios, en general sólo hasta los años noventa (1989, de Galindo; 1997 de Izaguirre; 1998 de Leandro, y 1989 de Rosalina Perales, el cual además tiene un alcance continental), con lo cual tiende a quedar un vacío de información a partir de la década de los ochenta que es la más importante; además, todos ellos sólo consideran los autores y obras puestas en escena, fundamentalmente de la Capital, dejando de lado las publicaciones y reconocimientos, así como los aportes de la provincia, lo que conforma la llamada área de las sombras, que suelen quedar en el olvido.

Las variaciones que experimentan sus propuestas marcan una tendencia que, a partir de

1986 y hasta los años noventa crece, declinando luego hasta fines del siglo, con lo cual ya se muestra un indicador de los problemas que sufriría el país y su repercusión en la cultura y el teatro.

A su vez, entrando en mayores detalles que proporcionan los datos recogidos, entre 1976 y 1980 se dan las más altas cifras de montajes escénicos y de publicaciones de obras, muy significativa (más de 30 obras por año) en los años 1978, 1980 y 1983, significativas (más de 15 obras por año) en 1967, 1973, 1982 y 1989. Entre 1986 y 1990 se reseña una significativa cantidad de obras en manuscritos, confirmando la apreciación anterior sobre los problemas que comienzan a advertirse en el país. La ilustración de esta tendencia sólo para las puestas en escena (la más clara, aunque en las otras variables la tendencia es similar), puede observarse en el siguiente Gráfico No. 1.

GRÁFICO No. 1
PUESTA EN ESCENA 1945 - 2000



Es esta también una época en que aparecen directores de escena que alcanzarían grandes éxitos, algunos de los cuales eran también dramaturgos como

Chalbaud, Cabrujas, Levi Rossell, Ugo Ulive, Humberto Orsini, Gilberto Pinto o Ibrahim Guerra, junto a especialistas nuevos como Romeo Costea, Carlos Giménez, Horacio Peterson, Armando Gotta, Luis Márquez Páez, Antonio Constante y Nicolás Curiel.

Los principales dramaturgos del cincuenta

Uno de los principales productos de este cambio es que dio impulso y vio aparecer una joven dramaturgia, aspecto que se suma a los anteriores, con la diferencia de que ahora estos habrían tenido un respaldo formativo sólido, que se analiza a continuación señalando especialmente a aquellos dramaturgos que extendieron su ciclo creativo hasta más allá de los años cincuenta. Entre estos se encuentran los siguientes:

César Rengifo (1915-1980). Dramaturgo, pintor y poeta, inicia su dramaturgia en 1938 aun cuando sus obras serían llevadas a escena y exitosas especialmente en la década de los cincuenta. En su ciclo creativo se dedicó a escribir obras sobre la historia –conquista, independencia y guerras civiles–, petróleo, desde los años cincuenta y cuando nadie tenía un documento artístico sobre este importante tema para el país. Entre sus obras más reconocidas se encuentra *Las mariposas de la oscuridad* (1951-56), *El vendaval amarillo* (1952), *Las torres y el viento* (1969), ambas de su ciclo sobre el petróleo. En él se da con claridad la superación del costumbrismo y la adopción de un realismo primero con contenido social y luego crítico, cercano a Brecht, en su última etapa. Por la fuerza y contenidos que lindan con lo

nacional, se le ha considerado el padre del teatro venezolano.

Román Chalbaud (1931-). Discípulo de Alberto de Paz y Mateos. Lector infatigable, en cuyas páginas encontró fuentes invalorable de autores de Lorca, O'Neill, Williams, y más tarde de Miller y Becket, así como también captó con sensibilidad la particular situación sociopolítica que ocurría en su país en los años cincuenta. En los años cincuenta comienza su producción ininterrumpida. En 1953, forma el grupo Búho con el actor P. Marthán y pone en escena sus obras *Muros horizontales* y *Los adolescentes*, esta última Premio del Ateneo de Caracas en ese mismo año; en 1955 tiene su primer gran éxito con la obra *Caín adolescente*, que lo transformaría en el dramaturgo más popular y famoso de toda la década, obra que ha sido considerada por Isaac Chocrón (1981) y Enrique Izaguirre (1997), como la iniciadora del "nuevo teatro" en Venezuela. Debe recordarse también que en estos años entran en la escena venezolana las primeras figuras del teatro moderno universal como A. Camus en 1950, T. Williams en 1951, J. Priestley y A. Miller en 1957.

Luego vendrían sus producciones de *Réquiem para un eclipse*, en 1958, gran éxito y escándalo de la temporada, y *Cantata para Chirinos*, en 1960. En la década del sesenta estrenará ocho nuevas obras, entre ellas sus obras mayores *Sagrado y obsceno* (1961), que a juicio de Monasterios (1971) marcaría su teatro con "significación artística" para luego propiciar concesiones al espectador de los medios (p. 83), *La quema de Judas* (1964, Premio Ateneo de Caracas de

ese año), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968), continuando su escritura hasta el final del siglo con una veintena de obras, doce consideradas obras mayores, la mayor parte escritas en los años cincuenta y sesenta.

En sus obras, prevalecerán siempre algunas constantes como son sus raíces culturales andinas, tanto en el aspecto religioso como de conformación familiar, en lo cual subyace su desasosiego por la redención del hombre, su atracción por el mito y lo misterioso que se manifiesta en la aparición de brujos y la presentación de rituales en sus obras; la importancia de la música y la poesía; también la influencia de sus lecturas y la situación sociopolítica de su país, ya mencionadas, que le dan a su teatro una forma moderna y muy teatral que pocos autores de estos años poseían (King, 1987). Luego del estreno de *Caín adolescente*, en 1955, será muy reconocido, señalando Isaac Chocrón (1981, p. 8) que con esta pieza se iniciaría “lo que se ha dado en llamar ‘el nuevo teatro venezolano’ ”; según la opinión del crítico Feo Calcaño (1955 y 1958), Chalbaud “se coloca a la cabeza de nuestros escritores dramáticos”, y Carlos Miguel Suárez Radillo (1971) lo considera (incluyendo su obra, *Muros horizontales*) “como el iniciador de un teatro de transición entre el costumbrismo y el universalismo”, debido a que esta piezas proyectaban desde la realidad cotidiana, símbolos universales.

José Antonio Rial (1911-). Es este un dramaturgo español que se incorpora al movimiento nacional, desarrollando una interesante producción que con el tiempo se convertirá en hito del teatro

venezolano contemporáneo. Llega al país en 1950 huyendo de las prisiones franquistas que conoció bien por un período de casi diez años, período en el cual leyó y escribió teatro. De amplia formación cultura y teatral, especialmente de Valle-Inclán, inicia su producción en Venezuela con una obra escrita en Canarias, *Nuramí*, inicialmente titulada *Los dos hombres del faro*, pero que un amigo venezolano le sugirió el nombre más acriollado, optando por ese nombre indígena, y es su primera obra publicada en Caracas, en 1954. Además, sus obras *La torre* y *Los armadores* ganaron un premio de teatro del Ateneo de Caracas.

De aquí en adelante habrá un salto en el tiempo en el que no escribe teatro, sino varias novelas, hasta los años setenta cuando le presenta a Carlos Giménez, director del grupo Rajatabla – dependiente del Ateneo de Caracas-, el original de su obra *La muerte de García Lorca*, publicada en 1975 y estrenada en 1978, que lo volvió a catapultar al éxito, en donde seguirían *Bolívar* estrenada en 1982, *La fragata del sol*, estrenada en 1983 y *Cipango*, estrenado en 1989, todos con Rajatabla, que muestran a un significativo dramaturgo venezolano, exiliado iberoamericano ejemplar (Chesney, 2003).

La generación de los sesenta

En 1958 se produce el gran cambio político venezolano que dio paso a su etapa democrática, consagrada en la Constitución de 1961, sustentado en la libertad, democracia representativa, economía liberal con fuerte participación del Estado y sustentada en la renta petrolera que ya era afluente

desde los años cincuenta. Este ambiente generó dos características importantes para el teatro, de una parte se generó un ambiente cultural plural auspiciado por el Estado y administrado de manera generosa por los gobiernos y, de otra, la influencia de la triunfante Revolución cubana, de gran impacto en los intelectuales nacionales, que llevaría a una conflictividad política de corte guerrillero que no dejó de tener efectos en el teatro, acentuando sus vertientes ideológicas. A partir de 1974 con el boom petrolero se formuló un proyecto de desarrollo acelerado denominado “Hacia la Gran Venezuela” que nunca se alcanzó, y por el contrario los problemas económicos crecientes de los gobiernos llevaron al país en 1983 a una profunda crisis financiera de la que no se recuperaría.

Estas actividades tan interesantes y exitosas han sido denominadas “el nuevo teatro venezolano”, término utilizado por Leonardo Azparren Giménez en 2002, entendido como “la práctica teatral que resulta de una ruptura histórica profunda en los campos socio-político y artístico” (p. 22), aunque ya éste se había mencionado por Carlos M. Suárez Radillo en 1971 para denotar a 13 dramaturgos relevantes desde los años cincuenta (por ej., Chalbaud y A. Lasser) al sesenta (como Chocrón, E. Lerner, R. Santana, J. G. Nuñez o P. Williams), así como también por Chocrón (1978), al revisar los años 1958-1978, con énfasis en la experimentación y categorizándolo en al menos tres generaciones, la primera a partir de 1959 (incluye a M. Trujillo, G. Pinto, Chocrón, Chalbaud y Cabrujas), la segunda a partir de 1967 (incluye a L. Rossel, R. Agüero, Nuñez

y Santana), y la tercera a partir de 1977 (incluye a Peña, Lerner, M. Romero, R. Lamed, J. Jáuregui y A. Fuenmayor) (pp. 11, 17, 26).

Durante esta época surge un importante grupo de dramaturgos cuyo ciclo creativo se comparte entre aquello que cuyo ciclo central sólo se extendió entre los sesenta y setenta y aquellos cuyo ciclo se extendió hasta los años noventa. Entre los primeros se encontrarían, entre otros, Andrés Martínez, Levy Rossell, Alvaro Rosson, Paul Williams, Elisa Lerner y Ricardo Acosta.

En el segundo grupo, con mayor proyección e influencia en las décadas siguientes, se encontrarían los siguientes:

José Ignacio Cabrujas (1937-1995), que se internó por los laberintos de interpretar la entrelínea histórica del país, cuya primera obra escrita fue *Los insurgentes*, en 1956, de carácter histórica, luego de la cual seguiría *Juan Francisco de León*, considerada la realización inicial de un moderno teatro épico venezolano, en la cual la lección de Brecht está presente en un dramaturgo por primera vez en el país. Escrita para el Teatro Universitario y con dirección de Nicolás Curiel, se presentó en 1959 en el I Festival Nacional de Teatro. Curiel se preguntaba en esa ocasión con respecto a la obra, “¿milagro o salto dialéctico cualitativo de una evolución que viene gestándose imperceptiblemente en la escena nacional?” (I Festival, 1959).

En su brillante carrera, durante los años sesenta seguirían esta estética brechtiana con *Sopa de piedras*, basada en un poema de J. B. Yeats, escrita en 1960, y *El extraño viaje de Simón el malo*, en 1960; *Días*

de poder, con Chalbaud, en 1961; *Tradicional hospitalidad*, en 1961, *Triángulo* en colaboración, y *En nombre del Rey*, en 1963; en su segundo período aparecerían *Fiésole*, en 1967, que marca su separación de Brecht; durante los setenta también actuó en varias piezas de Chalbaud, Chocrón y Chéjov, es también el momento en que escribe su famosa trilogía sobre Venezuela, basada en el concepto clásico griego, cuatro dramas y una comedia: *Profundo*, en 1971, *Acto cultural* en 1976, *El día que me quieras* en 1979, *Una noche oriental*, en 1983, y *El americano ilustrado*, en 1986, pero preparada desde 1976, todas las cuales conforman un ciclo completo, el más importante de su carrera; luego vendrían *Autorretrato de artista con barba y pumpá*, en 1990; *La soberbia del general Pío*, parte de *Los siete pecados capitales*, en 1995; y *Sonny*, en 1995, con lo cual entregaría las mejores piezas del teatro venezolano contemporáneo.

Gilberto Pinto (1929-). Dramaturgo, actor y director, discípulo de Gómez Obregón. La temática de sus piezas siempre ha sido de corte político y referida con insistencia y coherencia hacia el problema venezolano, como él mismo diría en 1974, “una cultura no se impone desde el exterior sino que surge de una relación dialéctica entre el medio y una necesidad interior, objetivizada por los grupos y el individuo”. Su primera obra escrita fue en 1959, *El rincón del diablo*, estrenada en 1961, y a partir de la cual se producirán una decena de sus obras más otras tantas sólo publicadas, muchas de las cuales han obtenido valiosos premios por su dramaturgia que llena una merecida página del teatro venezolano

entre mitad de los años sesenta al ochenta. En el año 2000 le fue conferido el Premio Nacional de teatro (Rojas Uzcátegui y Cardoso, 1980, Rodríguez, 1991).

Isaac Chocrón (1930-). Desde su llegada al país a mitad de los años cincuenta, luego de haber permanecido estudiando teatro en los Estados Unidos, se incorporó activamente a la escena nacional. Producto de esto fue su traducción de la obra *Con furia al pasado* de John Osborne, presentada en ese mismo año en el Ateneo, como también la preparación de su primera obra, *Mónica y el florentino*, dirigida por Romeo Costea con el grupo teatro Compás, que ya posee muchas de las constantes estilísticas y de contenidos que desarrollaría su teatro en las décadas siguientes hasta ahora. Luego vendrían sus obras de los años sesenta *El quinto infierno* (1961), *Triángulo* (1962), en colaboración, *Animales feroces* (1963), *Asia y el lejano Oriente* (1966), *Tric-trac* (1967) y *Okey* (1969); en los años setenta seguirían *La revolución* (1971), *Alfabeto para analfabetos* (1973), *La máxima felicidad* (1974), *El acompañante* (1978), y a partir de los años ochenta su última etapa más existencial, *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Clipper*, *Solimán el terrible* y *Tap dance*. Recibió el Premio Nacional de teatro en 1979.

Su teatro está muy bien estructurado, con gran confianza en la palabra, aduciendo un cardinal y mítico concepto de la “familia escogida”, con cierta ambigüedad en las tramas, sus personajes parecen siempre atrapados en una jaula en búsqueda de libertad, expresando valores judíos, cívicos políticos y sentimentales, todo circundado en una clara visión existencial.

José Gabriel Nuñez (1937-). Su teatro ha sido visto como del absurdo, aunque en él predominan también simbólicos, plenos de violencia y personajes recios con temas muy imaginativos y de crítica a la sociedad urbana. La incomunicación es una constante en sus obras más conocidas como *Los peces del acuario* (1967), *Bang-Bang* (1968), *Los semidioses* (1967), *Quedó igualito* (1974), *La visita del extraño señor* (1978) y *Madam Pompinette* (1981).

Rodolfo Santana (1944-). Es, tal vez, la figura más conocida y premiada del teatro en este período. Cuenta a su haber con unos cien obras, casi todas puestas en escena o publicadas, dentro de las cuales se encuentran algunas iniciales denominadas de ciencia-ficción, como *Los hijos de Iris* (1968), *¿Dónde está XL-24890?* (1966), *Las camas* (1968), luego pasaría por una época del absurdo, un poco kafkiano, en donde escribe *Nuestro padre Drácula* (1969), *La muerte de Alfredo Gris* (1971), *Babel* (1973); su tercera época se encamina durante un buen tiempo hacia una fuerte crítica política, crueles y violentas, como *El sitio* (1970), *Barbarroja* (1971), *El animador* (1975), y tal vez, la obra de mayor reconocimiento y significación en esta etapa, *La empresa perdona un momento de locura* (1976), que lo dio a conocer por todo Latinoamérica. A mitad de los ochenta inicia su fase de relectura de los clásicos y su propuesta con temas variados, como *Baño de damas* (1985) o *Borderline* (1985).

Con todo su gran repertorio, su teatro deja una huella de tristeza y pesimismo, porque junto al cuestionamiento que hace de los valores a la sociedad, sus respuestas o propuestas son débiles o escépticas. Su visión del país es muy crítica, más aún

de la de Chalbaud, menos optimista en lo político que Rengifo, y menos simpáticos sus personajes que los de Cabrujas. Las relaciones humanas entre sus personajes son muy conflictivos y hasta cierto punto morbosas, estos son normalmente marginales, malhechores, corruptos, sus ambientes son la cárcel, los ranchos de los pobres, lo sórdido, pero sus temas son muy amplios, yendo desde un realismo social a lo mágico religioso, utilizando la crueldad, la metafísica, utilizando técnicas de Brecht, juegos dramáticos o rituales. Pero, toda su obra parte de la realidad y es llevada por diferentes caminos a una pieza normalmente muy creativa y bien estructurada.

Hasta esta década, el teatro se desarrolló en términos estéticos, aumentando su número de autores y de obras, ahora ya más maduras, pero teniendo como constante una resuelta voluntad de llegar a amplios sectores de la población, en este empeño buscó siempre pretextos para acercarse al concepto del teatro popular francés de esos mismos años que quería ser una fiesta cívica, una manifestación a compartir con la gente toda, en general, de ahí por ejemplo el éxito de los festivales nacionales de comienzos de la década. Pero, he aquí que durante estos años la tensión política aumentó considerablemente debido a la influencia ideológica de la Revolución cubana se transformó en una fuerte confrontación con la naciente democracia, llevando al establecimiento de grupos guerrilleros, conflicto que a fines de siglo sus propios protagonistas reconocieron como un error.

Esto, visto desde la perspectiva de los gobiernos en el poder despertó fuertes sospechas de

complicidad el sólo hecho de hablar de las masas y, en consecuencia, pasaba al categoría de subversivo. La gente del teatro (y, en general, los intelectuales) fue mal vista por los gobiernos, especialmente durante los años sesenta, sólo por tener simpatías por la izquierda, lo cual se confirmó en la celebración del 2do. Festival nacional (1961), en donde obras como *Lo que dejó la tempestad* de Rengifo o *Sagrado y obsceno* de Chalbaud se consideraron así, como un llamado a la lucha armada o por ser una denuncia la represión policial –que de hecho lo eran, especialmente en ese contexto tan particular-. El resultado fue que el teatro comenzó a dejar de recibir financiamiento del gobierno, la pérdida de salas por falta de ayuda y una cierta presión sobre los creadores que tuvo como lamentable resultado el que la gente de teatro se dispersara y, como bien señala Monasterios (1971, p. 28), vino un período en que se deja de lado ese impulso hacia el gran público, hacia las masas, que le había caracterizado en sus propuestas y ahora el interés se empezó a concentrar en “formar un público de extracción burguesa”, que con su poder adquisitivo también serviría como fuente de financiamiento.

Esto es lo que se ha denominado “el aburguesamiento del teatro venezolano” y con lo cual de ahí en adelante sus propuestas no tendrían esa proyección popular como se venía haciendo. No fue hacia la evasión, en general aunque fue la salida para muchos, sino más bien se dirigió hacia la exposición de ideas, hacia la confrontación con la realidad y hacia un enfoque social del teatro. De ahora en adelante ya no criticará a los regímenes

concretos sino al sistema y hacia sus consecuencias, la alienación y la explotación del hombre. Lo peor de todo fue que el teatro perdió contacto con su público popular y ya no lo recuperaría sino hasta los años ochenta.

Las nuevas tendencias externas

A pesar de las características contextuales un tanto turbulentas de estos años, en definitiva se respiraba un aire de libertad y estabilidad económica en la naciente democracia que propició la llegada de un torrente de obras externas con nuevas tendencias para el país, aunque ya no tanto para los países desarrollados, que tendrían gran ascendiente para el teatro local. Algunos atisbos de estas obras ya había arribado desde los años cincuenta, como las de Brecht por Nicolás Curiel, director del Teatro universitario (UCV), Ionesco, Williams o Miller, pero el grueso de esta influencia comienza a producirse a partir de 1962, siendo los años más intensos los de las temporadas 1967-68, cuando ya se habían realizado los tres primeros Festivales nacionales e, inicio además, de la llamada época de la experimentación en Venezuela, y luego las de 1973 al 77, cuando ya se habían iniciado los primeros cuatro y más relevantes Festivales internacionales de Caracas, cuyo efecto se verá más adelante.

Entre los principales autores de obras que se presentaron en los escenarios venezolanos, especialmente caraqueños, fueron Brecht, los ya mencionado Ionesco y Miller, Paso, Simon y Williams, le siguen con menor frecuencia Arrabal, Chejov, Pirandello y García Lorca. Entre los clásico destacan Moliere, Goldoni, Shakespeare, Eurípides y

Sófocles. Entre los latinoamericanos se llevaron a escena Buenaventura, Díaz, Gorostiza, Mauricio y Suassuna. Llama la atención igualmente que la más alta frecuencia de estrenos sea con obras que utilizan el método de la creación colectiva (41 estrenos), especialmente entre 1970 a 1983, perdiendo luego importancia.

Todo este bagaje de información, talleres y práctica teatral llegó a los nuevos dramaturgos de los sesenta y setenta, desencadenándose una verdadera moda con estas tendencias y también sirvió para agotar los ciclos de algunos autores que venían de los años cincuenta. Por tanto, nuevos personajes, temas, lenguajes e incluso, como menciona Izaguirre (1997) nuevos paradigmas se van imponiendo, como el de una mayor responsabilidad que “yendo más allá de la utopía social, se monta sobre la utopías universales del ideal humano” (p. 333). En general, este será definitivamente el momento en que los dramaturgos venezolanos, los viejos y los nuevos, se podrán al día con el tiempo perdido en el teatro por tanto años y, naturalmente, aparece la insurgencia estética.

Las generaciones de los setenta y ochenta

Los setenta son los años en que se dan dos nuevos booms petroleros, la sociedad alienta transformaciones, desarrollo y la consolidación de la institucionalización democrática, se expande la cultura, en suma, se ve como un período próspero. En lo teatral, se visualiza un amplio crecimiento de autores y obras, que ya venía antecedido por la actividad esforzada de la década anterior ya revisada, la región aparece con sus propuestas,

surgen una significativa generación de directores teatrales, es igualmente la época del inicio de los festivales internacionales y de la continuidad de los nacionales, la llegada de creadores de cono sur huyendo de las dictaduras que azotaron a sus países, así como la creación de los grupos de mayor relevancia en el siglo, como fueron El Nuevo Grupo, Rajatabla, Cobre, TET y otros, y la creación del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

Entre sus dramaturgos más representativos se deben señalar a Luis Britto García (1940-), cuya pieza *Venezuela tuya* obtuvo el Premio Juana Sujo en 1971, a la que seguirían otras obras galardonadas como *Alicia D* (1973), *El tirano Aguirre* (1975), *La misa del esclavo* (1980), *La conquista del espacio* (1980), *Muñequita linda* (1985), *La ópera salsa* (1997), en donde toca temas históricos y populares con una fuerte crítica política a la situación actual de su país.

Edilio Peña (1951-), quien entra a escena con la pieza *Resistencia*, escrita y estrenada en 1973, premiada por el concurso de El Nuevo Grupo, luego de la cual seguirían *El círculo* (1974), *Los olvidados* (1975), *Los pájaros de van con la muerte* (1976) ganadora del Premio Tirso de Molina, *Los hermanos* (1980), en todas las cuales es una constante el encierro, la marginalidad y una cierta crítica política, dominando un estructura del tipo juego y ritual, con fuerte influencia artaudiana. En los ochenta continúa su carrera ascendente y en los noventa presenta *El chingo* (1993), *El intruso* (1994), *Lluvia ácida sobre el mar Caribe* (1995) y *La noche del pavo real* (1996), en las cuales se suma a su temática una visión más

psicológica del personaje y en torno a la incomunicación. En estos años también surge Larry Herrera, igualmente titiritero, con su obra *J. C. Martir* (1975), a la que seguiría *El candidato* (1978), *El canario de la mala noche* (1979), *Un viaje al desierto* (1982), melodrama y *La charité de Vallejo*, estas últimas presentadas por Rajatabla, todas en torno a una visión épica del hombre y con fuerte contenido histórico.

Este es el momento en que también irrumpe en la escena Mariela Romero, quien aún cuando ya había estrenado *Algo alrededor del espejo* (1964), no será sino hasta 1976 cuando logra su real incorporación con su obra *El juego* de gran éxito en el país y fuera de él. Luego seguirían sus más conocidas *Rosa de la noche* (1983), *El vendedor* (1988), *Esperando al italiano* (1989), *El regreso del Rey Lear* (1996), *Nosotros que nos quisimos tanto* (1999) y *Tania en cinco movimientos* (2000), desplegando una temática cotidiana, de mujeres de clase media de origen humilde, que aman, sufren, son engañadas y aún así siguen con su vida monótona y limitada pero vitales y estimulantes.

El puente entre los setenta y ochenta lo establece el teatro vanguardista de Marco Antonio Ettedgui, normalmente en compañía del también dramaturgo Javier Vidal, ambos iniciados en sus tiempos de universitarios cuando forma el grupo Autoteatro y presentan *Alondra* (1979), una versión de la Juana de Arco de Anouilh. Intelectuales, bien formados, que aprovecharon bien la bonanza económica del país para viajar continuamente a New York y ver espectáculos de los que tomaron ideas

para escandalizar, desafiar, criticar, jugar y entretener. Así, entre 1979 y 1981, inicia sus primeros eventos denominados “conductas científicas”, entre la que se encontraba *Dial-a-poem* (Poema por teléfono), performance en que ellos mismos eran autores, directores y preformistas, luego vendría *Gritos y Arteología* (1980), ésta en relación al arte y la sociedad. En suma, su obra se centraba en tres factores fundamentales: ceremonia, rito y carnavalización, periplo que terminaría fatalmente en 1981 con su deceso, producto de un accidente en escena. Vidal, por su parte, continuó su carrera en los años ochenta con obras de contenido histórico y cotidiano como *Señora presentada* (1985), *Su novela romántica en el aire y dos más* (1989) y *La hora del lobo* (1990).

Se debe destacar que muchos de los nuevos dramaturgos que aparecen tuvieron su formación en escuelas especializadas, bien fueran los talleres del Centro Rómulo Gallegos, La Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (creada en 1978), los famosos premios anuales que otorgaba El Nuevo Grupo, entre los cuales se han contado Peña, Lameda, Jáuregui, Fuenmayor, Torrence, Caballero, Sánchez, Chesney, Quiaragua, Palencia y Cavallo.

No obstante, la crítica que denominó a estos años como la “década solemne”, luego del delirio experimental anterior, y que buscó un reacomodo y nuevas vías, ha considerado que su actividad aunque se profesionalizó más, resultó en una búsqueda de estrellato e improvisaciones, sin haber asumido la experiencia anterior, discutible y un tanto fría, vista

desde una perspectiva del tiempo actual (Azparren 1980, p. C-30).

Los festivales internacionales de teatro de Caracas (FITC) también contribuyeron a fortalecer la actividad teatral y a darle mayor profundidad a sus propuestas tanto dramatúrgicas como de dirección escénica. Un recuento preliminar de los seis principales festivales (1973-83) deja saldos muy provechosos que explica sus aportes a la actividad Nacional. En ellos la mitad de sus presentaciones correspondió a lo que se denomina nuevas tendencias, un 15% de teatro infantil y sólo un 8% de drama de texto, ausentes estuvieron los melodramas y el agit-prop. Iniciándose apenas con 9 obras internacionales y 13 nacionales, luego se estabilizó entre 24 y 34 extrajeras y entre 13 y 15 nacionales (incluyendo el infantil), lo que da una imagen de su alcance y crecimiento. Tal vez, lo que más pudo impactar a la actividad nacional fueron sus encuentros con grandes figuras del teatro mundial, entre los que se podrían mencionar, entre otros, a M. Escudero, A. del Cioppo, J. Monleón, F. Arrabal, G. Gambaro, G. Guarnieri, S. García, E. Barba, P. Schumann, el Breliner Ensemble, L. Kemp, L. Valdez, P. Brook, A. Filho, E. Buenaventura, J. Chaikin, A. Gala, A. Millar, K. Oni y A. Boal.

El círculo de dramaturgos

En los años ochenta surge, tal vez, el grupo más numeroso de dramaturgos del siglo, ampliando el abanico e temas, estilos y contenidos del teatro como nunca se pudo ver anteriormente, razón por la cual se le llamó la "generación emergente". Muy

relacionado con esto es y oportuno es referirse a dos hechos importantes y vinculados. Estos son la creación del Círculo de Dramaturgos (1981/82) y la promoción por éste del VI Festival Nacional de teatro.

El Círculo surgió como un anhelo largamente postergado por los dramaturgos venezolanos de las nuevas generaciones. Atendiendo a esta aspiración, Santana liderizó junto a Núñez y Romero a este movimiento que aglutinó prácticamente a todos los dramaturgos de los ochenta. El Círculo se organizó y fijó como objetivos el propender a un desarrollo integral de la dramaturgia nacional, y entre sus actividades se encontraron la lectura de obras, la realización de talleres para la formación de escritores y la organización de eventos para difundir sus obras. Entre estos últimos se cuentan la organización del VI y VII Festival nacional de teatro, el 1er Congreso nacional de dramaturgia (1990) y el proyecto de teatro infantil "Todos por uno" (1991-92) para el montaje de obras intercambiando directores de los diferentes grupos infantiles y la obtención de una sala para presentar sus obras (la que hoy ocupa Gustavo Ott con su grupo Texto Teatro, surgido del mismo Círculo).

El VI Festival fue organizado por el Círculo y por esta razón se puede decir que fue dedicado a los jóvenes o autores debutantes con el fin de promover la nueva dramaturgia, lo que también se quiso hacer extensivo a directores y grupos sin contarse con una estructura adecuada, aspecto que fue ampliamente comentado reprochado por la crítica. En total, fueron presentados (y publicadas) las obras de 32

dramaturgos, 25 jóvenes o nuevos y siete pertenecientes a décadas anteriores. Todos ellos han llenado la escena de las décadas siguientes aunque por los problemas económicos de los años 90 muchos de ellos sólo han podido publicar sus piezas.

Entre estos se pueden mencionar a Luis E. Borges, quien con sus obras *John Palmer* (1981) y *Final de viaje* (1983) entra en la escena nacional; igual ocurre con Ethel Dahbar, cuya obra íntegra permanece sin publicar y sólo algunas puestas en escena, cuenta con *Martí, la palabra* (1981), *Casta diva* (1984), *¿Quién lo soñó?*, *Cuentos de brujas* (1987) y *Argumentos para el sueño* (1988); Pilar Romero con su versión del cuento de Gallegos *El pasajero del último tren*, Ramón Terra Nostra (1980?) y *Con la mano izquierda* (1992); Ibsen Martínez quien al debutar con *Humboldt y Bompland taxidermistas* (1981) mostró su potencial como dramaturgo, a la que seguirían *La hora de Texaco* y *LSD* (1983) que ahondan sobre la problemática del petróleo. Igualmente, surge Carlos Sánchez D., quien ya había publicado en los setenta, cuando hacía teatro en las barriadas caraqueños con *Sorga, ciudad capital* (1978), *El pacto* (1979), y ahora aparecen entre otras, *Superpayaso* (1980), *Zalamera* (1983), *Purísima* (1990), *¿Cuánto vale el chou?* (1994), *Paisito* (1996), *Transformitos* (1996), *Como boca e lobo* (1998) y *Su excelencia, Ottelo-Páez* (2000).

En 1981 se da a conocer como dramaturgo el destacado director Ugo Ulive con *Prueba de fuego*, que con sencillez y sólida estructura dramática explora la realidad política de los años de la lucha política clandestina de los sesenta, a la que seguirían *Reynaldo* (1985), *Baile de máscaras* (1985), *El dorado y el amor*

(1986) y *Mefistófeles con sotana* (1986), todas con sentido conceptual comprometido y estilo muy pulido; Gustavo Ott con sus comedias *Los peces crecen con la luna* (1982), *El siglo de las luces* (1986), *Pavlov: dos segundos antes del crimen* (1986), *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), su gran éxito, *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Gorditas* (1993), *Comegato* (1996), *Miss* (1999), *Bandolero y malasangre* (2000), o *Tu ternura Molotov* (2002), sus obras se han presentado no sólo en Caracas sino también en Madrid, Londres; Xiomara Moreno, surge con *Gárgolas* (1983), *Obituario* (1984), *Geranio* (1988), *Perlita blanca como sortija de señorita* (1992), *Último piso de babilonia* (1992), *Gertrudes* (1993) y *Arrecife* (1994), algunas infantiles, obras en general con sentido onírico; Inés Muñoz, quien surge en 1981 con *Delirio en azul*, a la que seguirían *Las cuentas de tu rosario* (1982), *Estados circulares* (1983), *Violáceo* (1983), *Te devuelvo el tango* (1984), *Cuatro paredes* (1985), *El unicornio* (1986), *Satélite y no visión* (1990), *Color naranja* (1992) y *La visita* en 1993 (Pino, 1994).

Más hacia la mitad del decenio surgirían Luis Chesney quien ya venía escribiendo desde 1981 con *Hoy jugamos a las sorpresas* (1981), luego seguirían *Maribel un amanecer* (1983), que lo da a conocer, *La guerra de las galaxias* (infantil, 1988), *El Homenaje* (1984), *América-América* (1986), *Niu-York, Niu-York* (1993) muy exitosa, *Una historia del Cantón de Río negro* (1994), *La agonía de los dioses* (1992), *Encuentro en Caracas* (1992), *Esclavo y amo* (2001), sobre el petróleo, *Altazor* (2004) y *Nené* (2004), sobre Pablo Neruda, en general todas con contenido social e ideológico, especialmente referidos a la crisis del país, algunas

de las cuales se han estrenado en Inglaterra, Alemania y otros países.

Juan Carlos Gené, quien impactó con *Golpes a mi puerta* (1984), de una inestimable estructura dramática toca el álgido tema de los desaparecidos políticos en Argentina siguiendo el mito de Antígona, a la que seguirían, *Memorial del cordero asesinado* (1985), *Ulf* (1988), *Cuerpo presente* (1990) y *Retorno a Corallina* (1992), en todas mostrando su compromiso político y humano. Thaís Erminy publicó en 1984 *La tercera mujer* y *Whisky y cocaína*, luego se le conocen *La cárcel*, *La tercera mujer*, *En un desván olvidado* (1991), *Chismes nocturnos* (1995) y *La decisión* (inédita).

José Simón Escalona, creador y director del grupo Teja (1974), reminiscencia similar a la de El nuevo grupo, con sus compañeros Xiomara Moreno y Javier Vidal, comienza a escribir luego de años como director, y lo hace especialmente sobre temas femeninos como su trilogía *Calígula*, *Salomé* y *Marylin* en 1982, luego *Cuatro esquinas* (1983), *Señoras* (1984), *Jav y Job* (1986), *Padre e hijo* (1989), *Todo corazón* (1995) y *A María Queras todos la llaman Mary* (1999), todas con fuertes problemas existenciales y rasgos psicológicos en torno al amor.

Johny Gavlowski, se inicia en 1984 con la pieza *El Vuelo*, a la que siguen *Concierto para tres silencios* (1988), *Taquilla por palabras no dichas* (1990), *Hombre* (1990), *Los puentes rotos* (1993), *Más allá de la vida* (1993) y *Habitantes del fin de los tiempos* (1996), en las que desarrolla interesantes propuestas sobre el silencio, las relaciones amorosas y perversas, la psicología y el sida; Ibrahim Guerra surge con una

propuesta popular en 1982, *A 2,50 la cuba libre*, a la que se agregarían *La última noche de Fedora*, *El día de visita*, *La última cena* y *Bella para siempre*, todas de una temática similar, popular, temas cotidianos y una mirada compasiva hacia las mujeres.

Otros dramaturgos de estos años son: Theotiste Gallegos dramaturga muy poco conocida que surge en 1986 con *Bordado a mano* a la que siguen *La zaga* (1988) y *Almendra* (1991), en donde se producen juegos con el tiempo y con personajes ausentes; Oscar Garaycochea quien irrumpe en el teatro en 1987 con 17 obras, muchas obras premiadas y pocas puestas en escena, entre las que resaltan *Holliwood* (1988), *Mujeres dulces* (1988), *¡Sálvese quien pueda!* (1988), *Fama de mujer fatal* (1988), *Lágrimas* (1985), *Prohibido* (1986), y *Fuego* (1990). Alicia Álamo, con obra prácticamente desconocida cuenta con *Juan de la noche* (1983), *América y yo* (1984), *La sombra de los Monteagudo* (1987/88), *Las muchachas de Cantautos* (1988), *Primer round* (1988) y *Después de la consulta* (1994), abundando en su obra la temática religiosa católica, recreando teas históricos y con estructuras dramáticas coherentes; y Carlota Martínez, con una breve pero interesante producción de obras, como *Que Dios la tenga en la gloria* (1983) y *Última recta final* (19?).

Un último grupo de dramaturgos reúne a Miguel A. Ortega quien en 1983 se da a conocer con *Un hombre en la madrugada*, a la que seguirían *Un viejo marqués* (1990) y *El país del olvido recordado* (1988); Laly Armenagol cuenta con 21 obras, pocas puestas en escena o editadas, en su producciones encuentran *Érase una vez* (infantil, 1982), *Las marianas* (1984), *Aló,*

aló... ¿quieren chocolate? (1985), *Quisiéramos decir...* (1986), *Espejos y patacos* (1987), *Arco de tiempo* (1988), *Puntos suspensivos* (1990), *Vea y cruce* (1991) y *Nacimiento jodiente* (1992); y Héctor Castro cuya obra *Concierto para panas burdos* (1986) lo diera a conocer y a la cual seguirían varias obras más. Quedan aún algunos autores que con obras poco conocidas y difícil de ubicar, merecen ser destacados, como Omar Quiaragua con *Escribe una obra para mi* (1983), Julio Jáuregui con *Reina de bastos* (1983) y *Una espada* (1986), Alberto Rowinski con *Reunión en familia* (1983), José Figueras quien cuenta con más de cinco obras llevadas a escena en centros comunitarios, y los dramaturgos infantiles Luiz Carlos Neves, Armando Carías y Alejandro Mutis.

Como puede verse, los años ochenta produjeron una amplia gama de autores y temas, demostrando que estaba muy viva y produciendo, que continuó el esplendor afluente de la anterior década. Rodríguez (1991, p. 59) ha expresado que esta década mostró la madurez del teatro venezolano, en lo cual no deja de tener razón al observar sus propuestas. Se siguió escribiendo, mucho y bien, y una gran oleada de dramaturgos transitan por las puertas abiertas en décadas anteriores como nunca.

Mas, también se produjo el cierre de El Nuevo grupo que tras dos décadas de hacer teatro de texto, tanto por razone de financiamiento como por una baja en su taquilla, la que según Ortiz (1989) llegó en 1983 a presentar tan sólo 112 funciones con unos 8 mil espectadores (Cuerpo 4, p. 95). En 1984 surgió la Compañía Nacional de Teatro (CNT) con el objeto de

apoyar la actividad del teatro venezolano, promover a los nuevos valores y formar un repertorio con las mejores obras nacionales. En esta etapa la CNT tuvo una pujante actividad aunque orientada al público popular del Oeste de Caracas, que la crítica denominó “tendencia populista” que la alejaba de sus objetivos. El grupo actoral 80 (GA-80) tuvo importante labor, destacando las producciones de Gené, su director. El Taller experimental de teatro, bajo la dirección de Francisco Salazar, de relevo por E. Gil. Tuvo trabajo produciendo a los clásicos, y La Sociedad dramática de Maracaibo fue considerada la mejor agrupación regional, especialmente con su montaje de Traje de etiqueta de César Chirinos, dirigida por Enrique León, obra original, creativa y crítica de la cultura popular local.

También se debería destacar en esta década el apoyo que tuvo el teatro de muchos autores que llegaron huyendo de las dictaduras del sur del continente, como los hermanos Duvauchelle y Orietta Escamez que con su Compañía de los cuatro (de Chile) realizaron una encomiable actividad, así como también Gené junto a su grupo Actoral 80, Jorge Goldenberg y Oscar Garaycochea, de Argentina, Ugo Ulive de Uruguay, y otros que dejaron significativas obras.

También es difícil hacer el recuento del numeroso teatro popular, de las barriadas y de la calle que irrumpe en estos años tanto en la capital como en la provincia, así como el teatro infantil ya ampliamente consolidado, con muchos autores reconocidos, baste con citar a Morelba Domínguez y Armando Carías del grupo El chichón, Luiz Carlos

Neves o Juan Carlos Azuaje de Teatrela, formado en esta década..

La novísima generación de los noventa

Durante esta década ya se percibe en el país una fuerte crisis económica que afecta a todas las áreas de la vida, los cambios que van ocurriendo sólo logran aminorar levemente esta situación y su repercusión en el teatro es muy visible. En términos generales, surge un grupo de autores independientes en cuyas obras se observan estos rasgos del contexto y la forma como se enfrenta, y otro muy particular alrededor del grupo Rajatabla y su director Jiménez, como fue el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT).

Entre los autores independientes se encuentran Ana Teresa Sosa, Francisco Vitoria, Fausto Verdial, Blanca Sánchez y Mónica Montañés. Sosa irrumpe con obras con personajes marginales y de fuerte violencia como son *Dirigido a Eva* (1988), *Maldita de todos* (1991), *Corazón de fuego* (1991), *Con los demonios adentro* (1994, Premio CONAC), y *Violento* (1999). Francisco Vitoria con sus obras *Las amistades del morocho* (1984), recuerdo de una parrilla en comedia tragicómica y *Los samanes*; Fausto Verdial (1933-1996) fue por un camino distinto, actor favorito de Cabrujas, de guionista de televisión pasó a escribir sus experiencias como emigrante español que se inicia con el éxito de *Los hombros de América* (1991), que siguió con *Todos los hombres son mortales* (1993), *Y las mujeres también* (1994), *Que me llamen loca* (1995), para algunos críticos uno de las mejores de esa temporada, todas estas publicadas, dejó terminada

Amor loco (1996), todas con ambientes alegres, críticas pero no en profundidad, irónico, tratando temas cotidianos, y de amplia palabra; Blanca Sánchez, también directora, quien tiene dos obras publicadas en 1997, *El escaparate* y *La boutique*, además de cinco escritas entre las que se encuentran *Souflé de queso* (1985), *La colmena dorada* (1995), *La jugada net-escape* (1997), *Ay, amor, ya no me quieres tanto* (1998) y *Esta tierra de gracia* (1999); y Mónica Montañés llega al éxito con el asombro y escándalo de su primera obra *El aplauso va por dentro* (1996), que cuenta las vicisitudes de la vida de una cuarentona, profesional divorciada, que mientras asiste a una sesión de su gimnasio expresa su necesidad de amor masculino, luego presentaría *Sin voz* (1998).

El centro de directores para el nuevo teatro (CDNT)

En 1986, y luego de haberse creado el Taller Nacional de Teatro (TNT), se realizó el Primer Festival de directores para el nuevo teatro, auspiciado personalmente por Carlos Jiménez, director del grupo Rajatabla. Bajo el lema de “a inventar y descubrir paisajes”, se presentaron obras con adaptaciones de textos de Borges, García Lorca, García Márquez, Rulfo, Valle Inclán, Alberti, Arrabal, Gambado y Pirandello que presentaron en la escena nacional a un nuevo grupo de dramaturgos que se había estado preparando bajo la égida personal de Jiménez. Los primeros que se incorporaron a este movimiento fueron Elio Palencia, Savino Salvatto, Carmelo castro, Marieta Petroni, César Sierra, Alejandro Reig y Daniel Uribe. El éxito del evento

avaló estas propuestas, también calificadas de nuevas.

En 1988 se efectuó el segundo festival de esta índole. Esta vez la convocatoria fue abierta y entró un segundo grupo de jóvenes dramaturgos, entre los que se encontraban César Rojas, Marcos Purroy y Rubén Darío Gil, Carmen Rondón y Wilfredo Marjal. Para el futuro se puede decir que en definitiva, Rojas, Purroy, Gil, Palencia y Uribe (del primer grupo), se constituyeron en los pilares del CDNT. De los jóvenes directores que acompañaron a estos grupos se encontraban Indira Páez, Marval y Romano Rodríguez -que luego continuaría en forma independiente como dramaturgo-. Con estos eventos se consolidó el Centro como institución, aunque siempre dependiente de Rajatabla.

El impacto de estas propuestas fue fuerte y esto hizo que otros dramaturgos de generaciones anteriores se les unieran para en una esfuerzo para formar nuevos escritores. Además, este vuelo también dio pie para que se formara el grupo a nivel nacional Taller Nacional Juvenil (TNJ) que el gobierno lo sumiría a través del Ministro José A. Abreu, igual que su exitoso proyecto de las orquestas juveniles. Ambos, el CDNT y TNJ promovieron entonces un proyecto conjunto, URBE, con el objeto de explorar la problemática individual y social de la urbe. URBE, en la práctica consistió en la producción en 1990 de dos obras de teatro: *Anatomía de un viaje* de Purroy y *Habitación independiente para un hombre solo*, de Palencia, ambas centradas en el problema del Sida, que siempre fue su preocupación. El tercer evento también fue libre, aunque enmarcado en la

propuesta de la idea “Underground”, pero por falta de presupuesto y diferencias de opinión con Rajatabla fue suspendido.

Esto dio paso a la segunda etapa del CDNT, la de independizarse, para lo cual se toman una sala del Teatro Flexible, sobre un terreno propiedad de la Universidad Central de Venezuela, en desuso, en donde constituyen la sala María Teresa Castillo, en honor a la presidenta del Ateneo de Caracas y patrona del teatro. La apertura de este proyecto permitió el montaje de *Las puntas del triángulo* y la preparación *El regreso*, de Rojas. Además, se creó la Fundación Vida por la vida en apoyo a los enfermos de sida dentro del mismo Centro y para cuyo financiamiento se hicieron shows, performances, y desfiles de moda. En lo teatral se crea el proyecto “desde la palabra”, adaptando obras literarias al teatro, entre las cuales se contaron Luvina de Uribe, sobre un cuento de Rulfo; *Canaima* de Gil sobre la novela de Gallegos, Rojas trabajó sobre Neruda, Picasso y Casals, en una obra que se llamó *Pablo*; y Purroy hizo una obra sobre Carpentier.

Luego harían el proyecto “underground moda” de gran éxito en la ciudad y “Caracas out by Shakespeare” evento apoyado en diferentes obras de este dramaturgo que ellos versionaron. Cabe destacar que en esta presentación también participó el montaje de la obra *Fango negro, teatro en el autobús* de Núñez, dirigida por Uribe en una novedosa presentación que se desarrolla en el recorrido de un autobús que al parar en distintos sitios se incorporan nuevas intrigas, recorrido que no sólo se hizo en el país sino también en varios países del continente.

Siguiendo estas experiencias, decidieron abrir un espacio con fines de obtención de fondos para su mantenimiento. Así surge *El Basurero*, antro postmo, al estilo de gran ciudad, lugar de libre albedrío y de emociones fuertes, en donde se juntaron jóvenes bien, marginales, estrellas de la televisión y matones armados de barrios. El éxito de este evento sirvió para otras producciones independientes de estos dramaturgos. A fines de 1994 y luego de un temporal tropical, la sala del CDNT se derrumbó y los dueños del terreno recuperan el terreno, con lo que esta experiencia formalmente se cerraba. Sus integrantes continuaron escribiendo teatro, ahora separados y en forma independiente uno de otro (Silva, 2002).

Otro dramaturgo nacido en Caracas pero que ha brillado fuera es Moisés Kaufman (1964-), quien se instaló en Nueva York en los años ochenta para estudiar dirección teatral se dio a conocer en los noventa cuando escribe *El proceso a Oscar Wilde* (*The trial of O. Wilde*) y *El proyecto Laramie*, difundidos en los circuitos de Off Broadway, en todos los cuales se devela la temática homosexual y travesti.

Palabras finales

Esta revisión del teatro venezolano desde la década del setenta hasta fines del siglo llevaba consigo la intención de presentación una nueva mirada, crítica e institucional del teatro, tratando de poner en entredicho antiguas afirmaciones y reconocimientos que se han ido instaurando como verdades por los medios de comunicación, por lo cual se ha documentado en detalle la producción de muchos dramaturgos relevantes que han ampliado el

espectro temático, de formas e incluso de teorías, construías al amparo de su propia práctica teatral.

Esto redundaba en dar mayor riqueza dramática al teatro latinoamericano por parte de este rico acervo que constituye Venezuela. Igualmente, esta poética no hace sino abrir la dramaturgia nacional para conocer su propia experiencia cultural, diversa, plural y con propuestas muy coherentes con la época en que le ha correspondido actuar. Esto muestra, sin duda, la heterogeneidad y complejidad implícita en su estudio, muchas de cuyas obras apenas son conocidas y otras han sido oscurecidas por la preferencia de los estereotipos dictados por la tradición y que ya en esta época parece claro que tienen poco para proponer.

El inicio de este recorrido por el teatro moderno venezolano comenzó con el evento político del derrocamiento de la dictadura en 1958, lo cual introdujo a Venezuela en un ambiente de libertad y democracia como no había experimentado en todo el siglo XX. En medio de la volatilidad política de aquellos tiempos el país emprendió un loable camino para abrir nuevos espacios sociales, económicos y culturales para su sociedad, incluyendo al teatro. Implícito estaba el rechazo a todos aquellos abusos, censuras, autócratas y a la represión sufrida durante los últimos diez años de aquella época.

Sin embargo, como toda obra humana, la democracia es imperfecta. Nadie podría discutir que los ocho gobiernos que llevaron los destinos del país en estos años cometieron errores de diversa índole y gravedad e, indudablemente, mucha gente podría señalar con propiedad casos de abuso de poder y

corrupción. A pesar de esto, con defectos y excepciones, durante estos cuarenta años existió un entendimiento para la coexistencia y para aceptar la pluralidad de ideas, como se ha podido observar en esta muestra de su teatro. Lamentablemente, la crisis general, acumulada, que se creó en este tiempo no pudo ser resuelta por aquellos factores del poder y esto condujo a una vorágine política que se inaugura a partir de 1998, última sección de esta tendencia, que tiende a empañar este recuerdo de lo que ha sido la democracia y cultura venezolana contemporánea. Esto ha significado una gran pérdida de cosaspreciadas, entre ellas el teatro, su frágil estructura institucional y la libertad de creación. Este fracaso es magno y con ello, ciertamente se cerrará este ciclo y se producirá un cambio que traerá un nuevo amanecer. Entonces el teatro venezolano superará esta pesadilla y reencontrará su camino de paz, prosperidad y alto nivel alcanzado con tanto esfuerzo durante todo un siglo.

(1) Escrito en 2004.

Bibliografía.

Arredondo, Belkis (1997), Elizabeth Schön o El intervalo del acróbata. Ensayo para la Cátedra Proceso a la dramaturgia venezolana. Maestría de Literatura venezolana, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Azparren G. Leonardo (2002), *El realismo en el nuevo teatro venezolano*, Caracas, Univ. Central de Venezuela, Fac. Humanidades, Com. de Estudios de postgrado.

----- (1980), "¿Habrá teatro mañana?", El Nacional 20, Febrero, p. C-30.

- Chesney Lawrence, Luis (2003), Entrevista personal con José A. Rial, 15-6-03.
- Chocrón, Isaac (1981), "Prólogo", *Teatro venezolano*, Tomo I, Caracas, Monte Ávila.
- (1978), *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*, Caracas, Fundarte.
- Feo Calcaño, Guillermo (1958). "Quince años de teatro", *El Nacional*, 3-Agosto, p. 94-95.
- (1955), s/título, *Diario El Nacional*, 17-Julio.
- Filotov R., Igor (1984), *El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958*, Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social.
- Galindo, Dunia (1989), *Cartelera teatral caraqueña, 1958-1983*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.
- I Festival Nacional de Teatro (1959), *Programa*. Caracas, Ediciones Pro-Venezuela y Ateneo de Caracas.
- Izaguirre, Enrique (1997), "La nueva dramaturgia venezolana. Formación y proceso entre los años 1970-1990", en: Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. *Dramaturgia venezolana de siglo XX* Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- King, Marita (1987), *Román Chalbaud, poesía magia y revolución*, Caracas, Monte Ávila.
- Leandro, M. Carolina (1998), *Compilación de teatro en Caracas (1984-1993)*, Caracas, Tesis de grado U. C. V., Esc. de Artes.
- Liscano, Juan (1976), "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años", en: Velásquez, Ramón J. Et al. (1976), *Venezuela moderna. 1926-1976*. Caracas, Fundación E. Mendoza.
- Márquez, Carlos (1996). *Juana Sujo. Impulsora del teatro venezolano*. Caracas, Fundarte.
- Monasterios, Rubén (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas, Monte Ávila, 2ª edición.
- (1971), *La miel y el veneno*. Carabobo, Dir. de Cultura Univ. de Carabobo.

- Otero Silva, Miguel (1983), *Tiempo de hablar*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- Orsini, Humberto (1952), "El precipicio", *Revista Cultura Universitaria*, No. 42, pp.76-91, 141.
- Ortiz, José R. (1989), "1980-2000, Recesión teatral" *El Nacional* 3, Agosto, pp. Cuerpo 4, p. 95.
- Perales, Rosalina (1989), *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, México, Ed, Gaceta, Col Escenología.
- Pino, Lorena (1994), *La dramaturgia femenina venezolana*. Siglos XIX y XX, 2 volúmenes, Caracas, Celcit.
- Pinto, Gilberto (1999), *Gómez Obregón y su época*. El teatro venezolano de 1945 a 1955. Caracas, Conac.
- Rodríguez B., Orlando (1991), "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid, FCE, pp.12-79.
- Rojas Uzcátegui, José y Cardozo, Lubio (1980), *Bibliografía del teatro venezolano*, Mérida, Instituto de Investigaciones literarias Gonzalo Picón Febres.
- Silva, José Francisco (2002), El Centro de directores para el nuevo teatro: de la bonanza que alienta al desparpajo que obnubila. Ensayo para la Cátedra de Teatro venezolano en Maestría en Teatro latinoamericano, Univ. Central de Venezuela.
- Suárez Radillo, Carlos M. (1978), "El teatro de los barrios en Venezuela", en: G. Luzuriaga, *Popular Theater*, pp. 349-362.
- (1971), *13 autores del Nuevo teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila.

EL TEATRO DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS (1)

INTRODUCCION

Muy poco se conoce la obra dramática de Miguel Ángel Asturias y, aunque en el balance general de su poética el teatro pueda parecer secundario, en la elaboración de ésta pareciera tener una mayor relevancia que la imaginada, también muy poco conocida y estudiada.

Se debe señalar desde el comienzo que ya antes de llegar Asturias a Europa, en 1923, se le conocían unas pocas poesías, algunos cuentos y una obra dramática, con lo cual se puede observar que el teatro en la conformación literaria de Asturias debió tener un rol bastante más relevante que el pensado, según su evolución posterior, como se verá más adelante.

Unas de las claves para poder seguir este argumento y conocer este drama, lo constituyen, sin duda alguna, sus artículos periodísticos realizados entre 1924 y 1933, muy poco conocidos hasta los años 90 del siglo XX, por lo cual su estudio no en poca monta se constituye en un hallazgo no investigado hasta ahora.

Hay que hacer notar, no obstante, que entre sus dramas escritos a partir de la mitad de los años 50, los más conocidos, y esta serie de artículos y obras iniciales transcurren 30 años, lo cual deja un gran trecho temporal e intelectual entre estos períodos por el que se deslizará su gran obra novelística.

Se podría decir, por tanto, que la admiración o, mejor aún, el apego de Asturias por el teatro habría surgido primero en su época juvenil, como espectador, estudioso del indigenismo, crítico y como dramaturgo, así como también por la aparición de sus novedosas ideas en torno a una teoría sobre el teatro americano. Luego y, posiblemente con cierta ascendencia de éstas, pasó a desarrollar su obra novelística. Más tarde, ante otro ambiente del teatro moderno latinoamericano, como pudo ser su experiencia en el Buenos Aires de los años cincuenta, volvió a sus formas dramáticas, obras que son las que más se le reconoce y con las cuales se ha caracterizado su teatro. Este camino a recorrer en el estudio de la relevancia del teatro en Asturias, no obstante, no ha sido fácil de hacer ni exento de problemas.

Este ha sido precisamente el objetivo de esta investigación, tratar de reeditar aquellos años juveniles de Asturias, los años veinte, que junto con incentivar sus estudios e investigación sobre la cultura indígena americana, especialmente la maya-quiché, lo hizo penetrar en su mundo creador, de la mano del atractivo ambiente teatral parisino que le inspiraron un gran amor por la escena al punto de hacerle reflexionar sobre lo que debería ser un teatro americano, ponerlo a escribir un esquema teórico de lo que él consideró podría ser válido para un verdadero teatro latinoamericano y a escribir varias obras que aquí se comentarán.

ASTURIAS EN PARÍS: 1924-1933.

Los artículos periodísticos juveniles de Miguel Ángel Asturias, escritos en París entre 1924 y 1933, fueron reunidos por primera vez por Amos Segala (1988) y muestran su obra en este período de comienzo de su exilio como escritor. En la escritura jovial de estas cuartillas de artículo y ensayos se revelan sus primeras inquietudes y angustias como poeta, novelista y dramaturgo, vale decir, se manifiestan ya las facetas que más tarde serían ampliamente reconocidas en su escritura.

En el encuentro del joven Asturias de los años veinte con su teatro, tal vez para sorpresa de muchos, éste ocupó gran parte de su atención. De los 129 artículos recopilados por Segala sobre arte y crítica literaria (que son el 20% de todos sus artículos escritos), 17 (13%) están dedicados al tema de la cultura maya, esencialmente de fondo arqueológico, y 26 (20%) sobre diversos temas del teatro, especialmente reseñas de espectáculos parisinos (pp. 944-5).

A mediados de 1924, este abogado recién graduado, autor de una tesis de licenciatura sobre el problema social del indio (en 1923) que causó gran reacción en el medio conservador y racista de su país, se vio obligado a salir al exilio en París, ritual por lo demás acostumbrado para la intelectualidad latina de la época. Desde allí comenzó a enviar artículos apasionados al periódico "El Imparcial" de Guatemala, del que fue corresponsal especial en Europa. Esta parece haber sido la única actividad

sobre la que había existido algún silencio en torno a sus contenidos.

Estos artículos tienen la virtud de informar también sobre las bases fundacionales de su obra literaria y aún de su propia vida, que construía entonces como un proyecto vital en los años veinte. Así, por ejemplo, gracias a estos artículos periodísticos obtuvo su más importante y casi única fuente de supervivencia económica para él y su familia, aunque también ellos traslucen un discurso personal, intelectual, de un París atractivo, cosmopolita e interesante, pero que consideró intransferible a su continente americano, al cual profesó una gran pasión.

Al final, todo lleva a una de sus fuentes literarias más importantes para entender su obra, a sus estudios sobre la antigüedad americana, síntesis de novelas futuras como serían *Leyendas de Guatemala*, *El Señor Presidente* y *Hombres de Maíz*, huella conceptual que también cubriría su obra dramática tanto en esa misma época como en la de los años cincuenta y que en definitiva constituyen una clave de lectura decisiva, basada en su raíz cultural y en su dimensión simbólica y mítica de textos mayas.

En efecto, sus obras cumbres, así como los artículos sobre teatro fueron esbozados en este período excepcional de su vida parisina. En 1923, llega un autor recién graduado y en 1933 surge el gran autor de las obras maestras “que lograron encarnar, por primera vez, la síntesis cultural y estilística indoespañola que América Latina buscaba

definir a través de sus pensadores y que sólo sus escritores y sus poetas consiguieron expresar (Ibid. p. XL).

En entrevista realizada a Unamuno, en 1925, aparece uno de los leit motive de esta época de Asturias, cuando éste expresa que “cuando seamos libres interior y exteriormente, se podrá hablar de hispanoamericanismo”. (Ibid, p. XLII).

Tal como se ha dicho, son estos también años de estudio e investigación para Asturias, aún cuando igualmente son señalados como de creación literaria. Por ejemplo, el autor ha dicho que *El Señor Presidente* fue escrito entre 1922 y 1932, y que originalmente se iba a llamar **Tohil**, cuyo baile se evoca en uno de sus capítulos. Razones comerciales hicieron cambiar el título, que esconde su verdadera significación. En este período interesante se reúnen sus reflexiones de infancia y adolescencia vividas en su Guatemala, bajo la dictadura de Estrada Cabrera, al igual que se incorporan sus experiencias parisinas y sus actividades académicas como asistente del profesor Georges Raynaud en la traducción del *Popol Vuh* y de otros libros indígenas como los *Anales de Xahil* y el drama *Rabinal Achi*, aunque este último no se le reconoce, pero que Asturias menciona expresamente cuando escribe su propuesta para un teatro americano, quedando inéditos, los cuales luego sirvieron a Luis Cardoza y Aragon para su traducción y publicación en 1930, como menciona Marc Cheymol (1988, pp. 952-5). Igualmente, durante este tiempo se reúne con otros jóvenes estudiantes como él que vivían en París, como Víctor Haya de la

Torre, Carlos Quijano o Uslar Pietri, con los cuales funda un Centro Latinoamericano de estudios.

De esta experiencia nace un núcleo dramático excepcional, el de un poeta que se apoya en la tradición maya, a la vez que mira a su realidad social, a sus mitos ancestrales y expone su desafío como protesta política.

Su residencia en París, por otra parte, lo relaciona con la vanguardia, especialmente en el uso de la palabra, pero esto debe asociarse necesariamente a los otros componentes ya explicados, como el mismo autor lo señala al decir sobre *El Señor Presidente* que “mi frase, mi texto es un poco barroco... se lo debo yo, indudablemente, un poco a la tradición maya. Los mayas tenían pavor al vacío y entonces, por ejemplo, en los grandes monumentos ellos los llenaban de figuras y así nos pasa a los escritores con esa ascendencia, buscamos muchas palabras” (1968). Igualmente, al referirse a este punto respecto a su otra novela señala, “En *Hombres de Maíz* la palabra hablada tiene un significado religioso. Los personajes de la obra nunca están solos, sino siempre rodeados por las grandes voces de la naturaleza, las voces de los ríos, de las montañas” (Ibid), lo cual tiene gran relevancia en un estudio teatral de su obra. Esto se asocia a los efectos que pudo tener la época surrealista reinante entonces, produciéndose en él un encuentro entre la vanguardia y la evocación mítica.

Lo mismo se podría decir de un poemario *Sien de Alondra* (1948), en el cual medio libro incluye fue hecho entre los años veinte (desde 1918) y treinta, y

en cuyos versos se aprecia también un barroquismo misterioso y sagrado de los mayas. De su serie poética habría que destacar lo que algunos críticos han denominado “Juegos poéticos”, y que él los definió como “fantomimas” y “jitáforas”, consideradas “ejercicios intrascendentes de juglaría lírica” y que no son más que composiciones dialogadas, en gran parte teatrales, que combinan juegos poéticos o fantasiosos, humor, gracia, picardía y leyendas míticas, con intensa utilización de diálogos y técnicas dramáticas. (Leiva, 1969, p.95).

Con motivo de un viaje a Italia, en 1925, Asturias escribe artículos sobre este país en los cuales se advierte su preocupación por lo latino, rememorando su identidad, en donde expuso “estamos construyendo tradiciones dentro de lo que pedantemente se llama la ‘decadencia de occidente’”, y esto sí marca una distancia con los surrealistas, que pretendían hacer tabula rasa con la tradición, como ha quedado escrito en sus textos literarios.

Por estos mismos años, en 1926, se encuentra el relato “La venganza del indio”, que luego formaría parte de *Hombres de Maíz* (publicado en 1949), en donde ya se manifiesta claramente la relación indio/ladino, que se enriquece al exteriorizarse “el envilecimiento del trabajador y la humillación del indio”, lo cual se le atribuye a las lecturas de Vasconcelos, a quien cita con frecuencia en estos años (Segala, 1988, p. L).

En este mismo año Asturias conoce el poder que tienen las caricaturas que realizan sus amigos Salazar y Maribona, de gran talento, que ayudan a

fijar la fecha de algunas constantes de la escritura asturiana, especialmente en la determinación de algunos personajes de su teatro, como por ejemplo Segala dice que “su última pieza breve **Amores sin cabeza** (s/f?), no se inspira sólo en los dibujos de Margot Parker, sino en las metáforas que Salazar hacía experimentar a sus modelos (Ibid, LII).

1928 y 1929 son de gran producción periodística y así mismo, fueron los años en que escribió *Leyendas*, hizo la traducción del *Popol Vuh* y de los *Anales de los Xahil*. Poco a poco, al acercarse 1930, va descendiendo su producción periodística y aumentando la literaria. Pronto *Leyendas* sería publicada en Madrid. Ha entrado al mundo de la cultura y del arte francés y europeo. Esto le hace ver a Latinoamérica de una forma diferente, más amplia y universal.

En 1932, al hablar de una obra de teatro que vio, destaca el retorno al empleo de máscaras en el teatro contemporáneo, enfatizando que él también las utiliza en su pieza *Kukulcán* (o *Cuculcán*)-esencialmente teatral, incluida al final de *Leyendas*, que bien puede ser, independientemente, una pieza dramática-, recurso milenario a la vez que moderno, con lo cual vincula el clima cultural de la época con su producción dramática.

De ahora en adelante se interesará por Chaplin, Buñuel, Eisentein y las técnicas del cine. Igualmente, se interesará por el teatro francés y el español, sobre los que tiene categóricas críticas, como la siguiente,

No hay duda, el teatro que tiene que surgir ahora, aunará la alegría dionisiaca del espectáculo griego a los eternos problemas capitales del hombre. El adulterio, la niña abandonada por el novio, la condesa robada, el adinerado engañado por la querida, el militar ridiculizado, el cura efusivo, el sirviente dicharachero, todo pasará a la trastienda, de donde esperamos que no saldrán jamás. El fracaso del teatro burgués lo confiesan todos...

Remato estas líneas con el deseo de ver formarse en nuestros países un grupo de gente nueva que se dedique a crear un teatro nacional hispanoamericano sin repetir el eterno espectáculo de la obra española, drama en tres actos y del juguete cómico al final (Segala, 1988 p. 469-70).

Asturias, quien entre 1929 y 1930 se ha ido concentrando en lo teatral, publica en 1932 un conjunto de artículos en la serie "En la jaula de la Torre de Eiffel" (son seis artículos, cinco sobre arte y teatro europeo y uno sobre un drama del venezolano Andrés Bello Blanco), que culmina con sus reflexiones en torno a lo que podría ser el teatro americano, conjugando aquí en parte su experiencia propia americana y en parte, sus comparaciones con el teatro que veía en París, con lo cual intenta formular su idea sobre un teatro de mestizaje cultural.

LAS POSIBILIDADES DEL TEATRO AMERICANO

Este es el nombre de un artículo suyo escrito en 1932, el cual se realizó a luz de un creciente interés por la escena desde fines de la década del 30, y ante la preparación de una pieza dramática que seguiría estas ideas, como lo fue **Kukulcán**, que menciona en el artículo.

La idea central de su reflexión es la de bosquejar las “posibilidades americanas” que tenía la escena actual, vale decir, las ideas para escribir un teatro “de la selva americana”, como lo sería un teatro maya-quiché en los años treinta (Asturias, 1932).

El artículo está dividido en cuatro partes, las dos primeras destinadas a conocer la información de base que poseía sobre el tema y las otras dos, llamadas “disquisiciones”, contienen la propuesta concreta que formula para su realización. Su detalle es el siguiente:

1. Documentos. Recurriendo a sus propias investigaciones, que ha venido realizando, concluye que en América existen sólo dos obras netamente autóctonas, *El Guerrero Rabinal* (también conocido como *Rabinal Achi*, de origen maya-quiché) y *Ollantay*, de los Incas, a la cual acertadamente reconoce su influencia española o bien que fue escrita en el siglo XVIII, como se ha demostrado que ocurrió realmente. Si existieron otras piezas escritas fueron destruidas o se han perdido en el tiempo. Sobre el período colonial, Asturias es muy poco claro al decir que “en cuanto a lo que se escribió de teatro en castellano, durante la época colonial y después no nos interesa” (Ibid., p. 476).

2. Géneros. En relación con los géneros de la tradición castellana que llegaron a América, como las loas, convites religiosos, bailes de moros y otros, los considera “elementos desorientadores”, a los que debe tratárseles con precaución y aprovechar sus elementos de gran colorido.

En este sentido, menciona expresamente a la pieza *El Mashimón* (o *Maximón*), obra de teatro “primitivo mezclado con temas religiosos españoles”, que se presentaba en Semana Santa en Guatemala. Considera Asturias que aunque el tema es pobre, su representación escénica es muy vistosa y colorida, por lo cual esta bien podría ser “una fuente virgen para los futuros ballets americanos”.

Por ello expresa que “*El Mashimón*, por su importancia, es más que todas las otras representaciones de carácter semirreligioso que aún hacen los indígenas herederos de aquellos gloriosos mayas. El esplendor de los trajes y el arreglo de los bailables son absolutamente americanos” (Ibid.). De hecho, el culto a Mashimón ha tenido gran influencia en novelas de Asturias como *Hombres* y *Mulata de Sal*, así como una crónica especialmente escrita por él sobre el tema de la divinidad de agua dulce (en 1946), como lo reseña Gerald Martín en las notas al artículo.

El resto de los géneros no captó la atención de Asturias, a no ser porque en ellos se conservó la esencia de las creencias nahualistas tan arraigadas en el continente y que ha sido motivo de su especial preocupación. Sobre esto, explica Asturias que el nahualismo no “es la creencia en un animal protector, especie de “Ángel de la Guarda”, lo que de alguna manera se representó en los bailes moros y en los convites, en los cuales los personajes visten un traje de animal, que de acuerdo con los mitos católicos algunos vislumbran como encarnación del demonio.

El nahualismo también ha sido otro tema fundamental en *Hombres* y está definido y discutido en forma etnológica en el índice de modismos de *Leyendas*.

En cuanto a las loas y pastorales, éstas carecen de significación para Asturias, por cuanto en ellas lo indígena "se ha visto deformado, empequeñecido, reducido a las exigencias de teatrillo parroquial de la nanita" (Ibid.).

Otro aspecto importante que rescata Asturias de otras representaciones es su forma como "fiestas teatrales", que aunque muy mal administradas en esa época (y siempre), no desdican de su carácter festivo, algo que remite a los mayas y que Asturias no percibió en su momento.

La propuesta para un teatro americano

Esta sección del artículo presenta su esquema, en la forma de disquisiciones. En su primera disquisición, denominada "inoportuna", Asturias efectúa la primera parte de sus propuestas escénicas.

En cuanto a contenidos temáticos, en su característico estilo barroco expresa que estos serían "el campo inmenso del trópico flagrante, la selva llena de sonidos, los males olorosos a eternidad, 'las montañas cogidas de las manos a la hora del crepúsculo', los ríos impetuosos, los volcanes, que de jóvenes se coronan de columnas de humo y de viejos de cabellos de nieves perpetuas, todo esto y cuanto más que no se dice, espera que se le lleve al teatro, no en forma de bambalina, en forma de soplo, de símbolo, de potencia verbal que, por la fuerza de la

evocación, llegue a crear con ella un ambiente nuevo, el ambiente de la escena americana" (Ibid, p. 477).

Según Asturias, todo lo hecho en este sentido adolecía de serios problemas de excesos y de un exceso de recursos con fórmulas europeas, "casi todas caducas", para expresar los contenidos americanos. Todo esto le hacía concluir con la necesaria búsqueda de "una fórmula teatral americana y sólo americana". La base de la cual reposaba en el "teatro maya-quiché que nos proponemos".

a) Decoración. De acuerdo con lo anterior, el teatro se debía representar "al aire libre, sin escenarios, a la altura del público", como también se desprende del *Rabinal Achi*, que estudió el autor.

La decoración sería, por otra parte, simple, "una cortinilla de color", amarilla si es en la mañana o roja si es en la tarde, y negra si es por la noche. En esta decoración no deja de tener influencia su conocimiento del teatro chino, en donde él encuentra que "la decoración es la palabra", así si el actor dice es de noche, es que ya es de noche, sin necesidad de cambios de luz, bambalinas o escenografía especial, En esto, lo que busca Asturias es lo que él denomina "la magia del color primario como una frase permanente a los ojos del espectador, forzándolo a la evocación" (Ibid.).

Además, propone una decoración en la que deberá "buscarse la desproporción, árboles gigantes y animales pequeñitos y gentes más pequeñitas", todo esto en movimiento para producir diálogos

increíbles, como las montañas que discutirán con los astros, “todo lo fantástico, fantástico hasta lo absurdo, lo que sólo es posible en países que son ‘una locura del sol’ ”.

En resumen, en cuanto al decorado propone la magia del color, la desproporción de las formas y un escenario limpio, al aire libre.

b) Declamación. Señala que este teatro debe ser “repetido y no recitado, el que recita, interpreta; el que repite, dice simplemente”, todo esto con el fin de sacarlo de las reglas neoclásicas de la retórica del recitado y hacerlo como los relatos fabulosos que hacen los niños a sus amigos, con “una entonación vaga, de conciencia semidormida, de alma que se despierta en una naturaleza de encantamiento, donde todo le maravilla”, ideas éstas que harían pensar en lo que tiempo después se denominará “realismo mágico”, y que es también la base de su trabajo autobiográfico *El alhajadito*, de 1961 (Martin, 1988, nota 4).

Esto del juego, se encuentra en el centro de la teoría teatral y ha auspiciado mucho de las vanguardias teatrales, aunque en este caso Asturias lo remite a los juegos infantiles, que para él correspondían a “verdaderas manifestaciones de nuestro teatro incipiente”.

En este mismo aspecto, Asturias profundiza el tema encontrándose con una serie de etapas de la cultura americana y por lo cual, en la hora de aquellos años treinta, era la de ser una diversión

infantil, semejante al avance de su cultura, como lo explica al expresar que,

América está jugando todavía, ¿por qué vamos a envejecerla con preocupaciones estéticas de naciones de más edad?... así queremos que se diga de las piezas del teatro americano... ¡vamos a jugar a Kukulcán!, que es como se titulan los tres telones mayas, repetidos nueve veces, que estamos componiendo (Ibid, p. 978).

Esto confirma su idea por etapas en el desarrollo de la cultura, fija la etapa actual que le merece lo que sería el teatro americano, da las ideas centrales y presenta con su título la pieza dramática en que se encontraba trabajando, aún cuando la misma no fue publicada hasta dieciséis años después, con presentación, actos, diálogos y estructura netamente teatral, pero que inexplicablemente siempre se ha considerado un poema o leyenda.

De la misma forma, y siguiendo su ya reconocido patrón ideológico sobre la cultura, Asturias presenta lo que sería una etapa superior de la cultura, al decir,

Este, naturalmente es un primer paso. Luego, jugando, jugando, llegaremos en América a plantearnos los problemas sociales que agitan nuestro mundo, y que precisan que salten a las escenas llevados por pluma de verdaderos revolucionarios, para comunicar a las multitudes el espíritu de los pensadores americanos que aspiran a la renovación completa de nuestros desacreditados sistemas democráticos (Ibid.).

Es decir, desde su punto de vista, al mito lo seguiría una concepción intelectual más compleja impregnada en lo sociológico y

cultural, secuencia que explica el plan metodológico subyacente de sus obras, apartándose de la psicología individual, a la cual la deja para etapas posteriores. Esto explicaría su rechazo a la novela psicológica burguesa, de fuerte introspección humana individual (Martin, 1988, p. nota7).

En esta etapa Asturias estima que el teatro necesitaría de la recitación, tal como lo expresa al decir que “este teatro social ya no será repetido. El niño ha dejado de contar sus fábulas como loro y está en edad de interpretar” (Segala, 1988, p. 478).

c) Fabulación. En esta sección se refiere al relato, a la palabra y al lenguaje. En el relato expone que debería utilizarse el método de la yuxtaposición, sin mezclar los acontecimientos o “sobreponerlos simplemente”.

En cuanto a la palabra, explica que ésta debería en su “desmedro y tosca vibración”, adquirir un valor diferente al del exceso de retórica.

Para el lenguaje, expone que éste debería ser limpio y claro, “desposeerlo de cosa, y que sea alado, libre, religioso”.

d) Escenas. La impresión de lo americano tropical debería darse a partir de escenas cortas, “que giren como los astros en las noches despejadas”. En esto se nota la influencia del cine, puesto que Asturias recurre a él para explicar que como en éste, las escenas “acaricien al espectador devoto y espinen el alma del espectador apático”.

e) Máscaras. La utilización de ellas las considera muy importantes, puesto que son tradicionales en el

teatro americano. Así, los personajes-animales llevan máscaras y se mueven torpemente, “como borrachos”, otros se moverán en forma más flexible. El personaje de máscara negra será uno que toma parte en las escenas sin existir, “o existiendo en la noche del no existir”. En esto deberían utilizarse los modelos de los códices y de los templos mayas, cuyos ademanes y gestos se pueden aprovechar para los movimientos.

La segunda disquisición que presenta Asturias se refiere exclusivamente a la audiencia que tendrá este teatro.

Al respecto señala que este teatro no está diseñado para pensar, que se debe pensar que se está precisamente en el teatro, y esto requiere un espectador especial, que esté dispuesto a presenciar un teatro de mito maya-quiché, conformado en la siguiente proporción,

Solicitamos un espectador que tenga un cincuenta, para hablar en business, de creyente que asiste a la iglesia a oír misa; un veinticinco por ciento de visitante apasionado de museos de figuras de cera y museos en general; y un veinticinco por ciento restante de poeta y de niño (Ibid. p. 478).

Como es fácil de suponer, esto no es fácil de lograr, y constituye una construcción no sólo un poco ideal, sino hasta cierto punto casi imposible de encontrar en América latina, de lo cual está consciente Asturias. Por esto, él mismo propone a cambio que “nos basta un espectador que se sienta capaz de hacerse el tonto media hora”. Estos, naturalmente serían muy pocos y esa sería una de las

características de este teatro, que lo diferencia del teatro burgués, que a Asturias asqueaba, sea de “digestión o indigestión”, como lo señaló alguna vez.

Su propuesta de un teatro americano fue escrita para abrir caminos en torno a la escena, siempre pensando en su gran preocupación, “de lo más nuestro que en nosotros esté: América”.

EL TEATRO DE ASTURIAS (2)

Como se puede apreciar de lo dicho, en Asturias parecen existir dos períodos teatrales bien definidos, el primero que cubriría sus obras de fines de los años veinte y treinta y, posteriormente, el que se inicia a partir de 1955.

En sus primeras obras sobresale su imaginación, recurso ancestral maya, y la poesía que disfrazan al teatro. Así, por ejemplo en *Rayito de estrella* (1929), definida como su primera “fantomima” escrita, es formal y aparentemente, un poema breve, pero que al leerlo comienza a aparecer su profunda teatralidad. Primero, posee un prólogo en el cual presenta y describe físicamente a los personajes, Rayito de estrella, Don Yugo y Torogil:

Rayito de estrella
Pluma de torcaz;
...
su cabello blondito; su boca de chayas
partida en dos ayes;
su cuerpo,
saliva, plumitas
...
Don Yugo aparece
Y se cuece

Desnudo
al sol.
Torogil, fantasma
del asma
diómelo prestado
un viejo teclado
de marfil.

Luego, se inicia la primera parte (o escena), dando una descripción escenográfica poética e imaginativa, “en el cielo la luna con un conejo en la cara. Las montañas, agarradas de la mano, giran alrededor de la tierra” (p. 178). Aquí aparece una curiosa parábola imaginaria, dice más adelante, “sobre un charquito vuela un zancudo. No es así, hay correcciones: el charquito vuela tras el zancudo, como la lente de un sabio”. En esta escena Don Yugo desaparece, y regresa transformado en un cangrejo, que es como seguirá de aquí en adelante. La escena cierra el diálogo de Don Yugo con Rayito con las indicaciones al director de que “Don Yugo sube por los pies de la anciana, huesudos como los de un santo antiguo, hacia Rayito de Estrella. Le sale al encuentro Torogil”.

La breve pieza cuenta la historia de este Señor Cangrejo que quiere alcanzar a la bella mujer que es Rayito, ante lo cual Torogil le impone tres pruebas que sortea sin dificultad, recordando que “más sabe el diablo por viejo”, porque “un cangrejo desde que nace es viejo”. Este es el asunto de la pieza, su intriga, y esto llega su fin en la escena tercera cuando Don Yugo llega a donde Rayito y se transforma, de su humildad pasa al “concepto de dominación”, lo que se indica en el texto diciendo que “acercóse

inquebrantable, lleno de imposiciones y dogmático, con la intención de someter a leyes la vida de Rayito de estrella" (p.181).

Lo mismo podría explicarse con respecto a *Kukulcán* (escrita en 1930), pero en este caso su teatralidad es más pronunciada aún, porque desde el inicio mismo se plantea en términos teatrales. En efecto, es esta una substantiva y concreta obra dramática que lleva como "serpiente envuelta en plumas" para señalar el significado de su nombre, presentada en siete escenas bien definidas, cuyos personajes principales son Cuculcán, que cambia de colores en su completa fisonomía según la escena de que se trate (por ejemplo, en la escena "primera cortina amarilla", aparece de amarillo en cara, manos, cabellos y plumas, y vestido en zancos amarillos); Guacamayo del tamaño de un hombre con plumaje de todos los colores que habla combinando el lenguaje humano con el de una ave; Chinchibirín; un Coro de guerreros que danza; una tortuga barbada; pumas y jaguares, exhibiendo así a toda una galería de personajes humanos y animales que recuerdan vivamente escenas del drama-ballet prehispánico *Rabinal Achí*, ya mencionado y del cual Asturias era un experto.

Las siete escenas se presentan como una serie continua de "cortinas" con los colores amarillo, rojo y negro, y sus respectivos significados. Así, las cortinas primera, cuarta y séptima son amarillas, "color de la mañana, magia del color amarillo de la mañana" y los personajes en estas escenas visten utilizan profusamente este color. Las cortinas

segunda y quinta son rojas, “color de la tarde, magia del color de la tarde”. Y las cortinas tercera y sexta son negras, “color de la noche, magia del negro de la noche”. Además, estas cortinas poseen sus propios, discursos dramáticos, por ejemplo, la cortina roja se lamenta como herida de muerte cada vez que la toca una flecha. Completan esta visión escenográfica “manos de mujeres que se agitan con movimientos de lamas”, al compás de melodías y de instrumentos indígenas como el “tún” y otros.

Su carácter teatral no sólo queda de manifiesto con esta presentación, sino también por los diálogos e intriga que Asturias (1957) incorpora, como se ilustra al inicio de la primera cortina,

Cuculcán :(Muy alto en los zancos) ¡Soy
 como el sol!

Guacamayo :¿Cuác?

Cuculcán :¡Soy como el sol!

Guacamayo: ¿Cuác? ... ¿Cuác?

Cuculcán :¡Soy como el sol!

Guacamayo :¿Acucuàc, cuác?

Cuculcán :¡Soy como el sol!

Guacamayo: ¿Cuác, cuác, acucuác, cuác?

Cuculcán :¡Soy como el sol!

Guacamayo:¡Eres el Sol, acucuác, tu palacio de
 forma circular, como el palacio del
 Sol, tiene cielos, tierras, estancias,
 mares, lagos, jardines para la
 mañana, para la tarde, para la noche
 (lento solemne); para la mañana,
 para la tarde, para la noche... (pp.
 73-74)

La segunda parte en el teatro de Asturias ocurrirá 20 años después. Esto fue, aparentemente, estimulada por la gran actividad teatral de Buenos Aires que había observado desde su estadía en los años cincuenta, y en donde permaneció largos años.

En estas obras se mantienen algunas de las constantes ya descritas en detalle de su primera época, su interés actual por los temas sociopolíticos y la de los mitos de las culturas mayas, pero cambia la forma por la de un teatro tradicional, a la italiana, aunque de estilo moderno.

En este sentido, se podría efectuar una relación directa con una idea de los años periodísticos del treinta y con los diálogos dramáticos de *Leyendas* y otros mencionados, que siempre parecen estar presentes en su obra dramática.

En 1955, aparece publicada la obra *Soluna*, comedia prodigiosa en dos jornadas y un final, que tal como indica su autor se desliza como una comedia costumbrista que relata la vida de una pareja terrateniente que huyen del campo debido especialmente al temor de enfrentar las formas de vida indias. A su vez, los sirvientes indígenas viven su mitología del diario combate entre el sol y la luna, en su recorrido solar y que se presenta en medio de danzas y diálogos reiterados que recuerdan al *Rabinal*, al tratar de llevar el conflicto a un acto ritual en sí.

Luego, en 1957, aparece *La audiencia de los confines*, en donde se presenta el encuentro

indohispánico luego de la conquista, en el cual se crean dos niveles de acción, el español y el indio, que se unen a través de la figura del Padre de Las Casas, lo cual le da a la pieza un cierto aire de cristiandad occidental.

En 1964 se presenta *Chantaje*, que trata el tema de los negocios petroleros “en un país de la América tropical” y su dañina influencia en el desarrollo de estos países. Igualmente, *Dique seco*, del mismo año, sigue esta misma línea sociopolítica pero, impregnado de humor al tratar la vida de un falso marqués que intenta mantener su imagen que contrasta con el humor del pueblo guatemalteco que actúa como reacción y defensa ante los agravios sucedidos a lo largo de su historia.

El teatro de Asturias ha sido criticado por un exceso de discurso que retarda la progresión del conflicto y por una acumulación de imágenes, lo cual habla de su fortaleza poética e imaginativa (Solorzano, 1969; Zalacaín, 1980). Sin duda, es un teatro maduro y establecido dentro de las coordenadas ya comentadas, lo cual indudablemente crea dificultades en su entendimiento y producción, pero hasta ahora nunca se ha escuchado poner en escena una obra suya según las posibilidades de un teatro americano-maya-quiché, como una vez Asturias lo pensó.

Notas.

(1) Presentado al II Encuentro mesoamericano escritura-cultura. San José (Costa Rica), agosto, 2007.

(2) La obra dramática conocida (o mencionada) normalmente de Miguel Ángel Asturias, incluyendo sus denominadas "fantomimas y "jitáforas", estaría constituida, preliminarmente, por las siguientes piezas:

- *Amores sin cabeza* (1927?), pieza breve, citada por Segala (1988, p. LII).
- *Rayito de estrella*, fantomima, escrita y publicada en 1929.
- *Kukulkán*, en: *Leyendas de Guatemala*, publicado en 1930, 1948 y 1957.
- *Emulo Lipolidón*, fantomima publicada en 1935.
- *Aclasán*, fantomima publicada en 1940.
- *Soluna*, publicada en 1955.
- *La audiencia de los confines*, crónica en tres andanzas, publicada en 1957.
- *Chantaje*, publicada en 1964.
- *Dique seco*, publicada en 1964 junto a las tres obras anteriores.
- *El Rey de Altanería*, publicada en 1968.
- *Juárez*, guión para cine, publicado en 1972.

Existe la percepción en este trabajo, luego de esta breve investigación, que aún quedarían algunas obras dramáticas por revisar, inéditas, en los archivos del escritor que legara a la Biblioteca Nacional de París.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Asturias, Miguel Angel (1932). "Las posibilidades de un teatro americano", en: Segala, Amos (1988). *M. A. Asturias. París 1924-1933*, pp. 476 - 479.

____ (1929). "*Rayito de estrella*", en: Carlos Meneses, *Los poetas*, pp. 177 - 181.

____ (1957), "*Kukulkán*" en M. A. Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Bs. As., Losada, pp. 72-136.

Cheymol, Marc (1988). "Bibliografía", en: Segala, Amos (1988). *M.A. Asturias. París 1924-1933*, pp. 952 -954.

- De Andrea, Pedro (1969). "M. A. Asturias. Anticipo bibliográfico", *Revista Iberoamericana* No. 35, pp. 133-146.
- Leiva, R. (1969). "La poesía de M. A. Asturias", *Revista Iberoamericana* No.35, pp. 87-100.
- Martin, Gerald (1988). "Notas al artículo de M. A. Asturias, Las posibilidades del teatro", en: Segala, Amos (1988). *M. A. Asturias. París 1924-1933*, pp. 630-633.
- . (1988). "Pensamiento y creación literaria", en: Segala, Amos
(1988). *M. A. Asturias. París 1924-1933*, pp. 791 - 807.
- Meneses, Carlos (1975). *Los poetas*. (M. A. Asturias). Ed. Jucar.
- Segala, Amos (1988). "Introducción del Coordinador", en: *M.A. Asturias. París 1924-1933. Periodismo y creación literaria*. París, UNESCO-Univ. Paris X, pp. 3 -489.
- Solórzano, Carlos (1969). "M. A. Asturias y el teatro", *Revista Iberoamericana* No.35, pp. 101-104.
- Zalacaín, D. (1980) "Los recursos dramáticos en Soluna", *LATR* 14/2, pp.19-25.

**CUESTIONARIO DE KLAUS PÖRTL A LUIS
CHESNEY (1)**

I. ¿Cuáles son las palabras con las que calificaría su teatro? ¿Cómo describiría la función de su teatro en la sociedad?

Estimo que mi teatro podría calificarse de distintas maneras según las épocas y, a su vez, estas variaciones me parece que también estarían relacionadas con la función que le atribuyo a mi teatro en la sociedad. Entonces, seguir la ruta en que fueron apareciendo las obras podría aclarar ambas consultas.

Así, en una primera época por ejemplo, a fines de los años setenta, con *Maribel un amanecer* me parece que ha prevalecido la idea de reconocer mejor un país al que yo llegaba, esto es la Venezuela de los años setenta, aquí había curiosidad y riesgo, varias obras de esa época, creo que tres o cuatro que escribí a fines del setenta tienden a mostrar estos aspectos.

Luego, viene un período un poco diferente, entre 1983 y 1988, de mayor amplitud temática, porque son los cuatro años en que vivía en Inglaterra y estudiaba cursando mi doctorado, esto me significó investigar sobre el teatro latinoamericano, leer mucho y conocer otro tipo de dramaturgia, mucho más avanzada que lo que yo conocía, como fueron los autores modernos y contemporáneos europeos, particularmente franceses, alemanes, españoles e ingleses, esto

realmente lo veo como un gran paso hacia delante en las técnicas dramatúrgicas; hasta cierto punto diría que tuve ocasión de realizar una gran experimentación, con mucha dedicación en el manejo del lenguaje, de aquí surgen tal vez algunas de las obras más densas en contenido, como fueron *América-América*, versión brechtiana sobre América latina; *La agonía de los dioses*, sobre el interrogatorio a Galileo; *Encuentro en Caracas*, sobre Alejo Carpentier y García Márquez; y *La guerra de las galaxias* (una de llas pocas de corte infantil que he escrito) sobre lo que entiendo que debía ser el teatro para niños.

Ya nuevamente instalado en Caracas, a fines de los ochenta, me encontré con un país en crisis y de ahí surge una nueva temática para mis obras e, incluso, para el país porque este tema de los problemas del petróleo y su efecto rentista sobre los venezolanos ha sido muy poco tratado en la literatura nacional. Su estudio me llevó a explicarme esto en parte y me sedujo la idea de llevarlos al teatro, así surgieron *Niu-Yor*, *Niu-York*, *Esclavo y amo*, y dos obras dedicadas a sendos poetas vanguardistas chilenos: *Altazor* (Vicente Huidobro) y *Nené* (Pablo Neruda). Como consecuencia de esta grave situación de crisis Venezuela entra en una etapa militarista con grave detrimento de los derechos humanos, muy similar a lo ocurrido en el sur del continente en los años setenta, razón por la cual este tema aparece en dos nuevas obras *El viaducto* y *La lista*, como una forma de testimonio de mi rechazo a este tipo de política y como mi muestra de apoyo creativo en contra de ella.

II. ¿Cuál es la relación entre palabras e imágenes en su teatro? ¿Se inspira en los medios de comunicación masiva? ¿En el cine? ¿En las artes plásticas?

Es cierto que hay cierta relación entre palabras e imágenes, porque cuando uno procesa la creación de una obra aparecen muchas imágenes y diálogos, las que luego de alguna forma pasan al texto, igualmente me ha ocurrido que ciertos personajes que se estima pueden ir en una obra, aparecen en imágenes y, aún más, se aparecen en la vida real. En esto creo que tenía razón Luigi Pirandello cuando estudió el personaje, y en este sentido es factible que caminando en la calle uno se encuentre con uno de sus personajes que pasa a su lado, y entonces uno dice, mira, ahí va uno de mis personajes.

En relación con los medios de comunicación, en mi caso no hay tanta relación, las ideas de obras, intrigas, situaciones, personajes y técnicas creo que no han provenido de los medios y creo que esto es porque en mi vida los medios juegan una función no primordial, no relevante, me sirven para informarme, conocer otras realidades y hasta cierto punto, tener un mayor saber de las cosas, pero presiento que no interviene en mi creación. Creo, por el contrario, que todos estos factores que he señalado de mi dramaturgia antes, más bien surgen de mis vivencias, de lo cotidiano, de construir una nueva realidad, ficcional, a partir de la realidad misma, y que yo me la imagino a mi gusto y placer. En este sentido, lo relevante sería mi imaginación, y que me la explico diciendo que los dramaturgos tenemos esa gran riqueza de compartir en la vida dos mundos: el

mundo real en que vivimos, y el mundo de la imaginación al que nos podemos trasladar en cualquier momento y que me permite escribir.

III. ¿Trabaja en otros campos como la televisión o la publicidad? ¿Esta actividad influye en su teatro?

No. Creo que la TV no ha tenido influencia en mi obra. En todo caso, puede haber cierta influencia del teatro europeo, en donde estudié y escribí varias obras. Sólo me dedico a escribir, fundamentalmente teatro, aunque he publicado un libro de cuentos, una novela y en preparación existe uno de poesías. Luego vendrán otros con ensayos y de temática ambiental.

IV. ¿Cómo es su modo de trabajo? ¿Cómo ‘surge’ una obra suya?

En un principio, mis primeras obras las escribía a lápiz en un cuaderno de matemáticas, luego adopté escribir directo sobre una laptop.

La metodología es simple, el tema normalmente encuentra al autor, a mí me sucede así, El tema me encuentra, me rodea o me encierra. Luego me informo y hago esquemas con diferentes diagramaciones que podría tener la obra y comienzo a escribir. Esta etapa puede durar días (caso de *Niu-York, Niu-York*) o meses (caso de *Encuentro en Caracss*).

Por lo general escribo en las mañanas, concentrado por casi toda la mañana, desde la 6 am y también desde 8 pm hasta medianoche, dejando siempre la obra en un punto que se relaciona con el siguiente, para poder continuarlo, incluso días o semanas después.

Luego viene un período reflexivo en que se producen correcciones y cambios o consultas a otros colegas, a veces substanciales, hasta que la obra pareciera que empieza a caminar sola y sale a imprenta y/o a su estreno, aspecto difícil en este país. Luego tendrá su propia historia.

V. ¿Cuáles son las reacciones del público?

Hasta ahora, han sido positivas, de amplia recepción, tanto desde el escenario como desde los lectores. La mayor parte de mis obras han tenido premios importantes y se han puesto en escena en distintos escenarios del mundo, como Inglaterra, Alemania, España, el Caribe, además de Venezuela). También algunas han sido censuradas aquí en Venezuela.

VI. ¿Hacia dónde va el teatro, según su opinión? ¿Y los espectáculos “en vivo” en general? ¿Y las historias y los mensajes?

En el teatro pueden coexistir todas las opciones posibles y me parece que la tendencia a futuro puede seguir así. Hay modas, claro está. Los “reality shows” me parece que obedecen a esta vertiente. Hay otra tendencia también, casi moda, de efectuar monólogos y obras con pocos personajes, por razones de costo y por la necesidad de escape que el teatro representa para cierto público no especializado, como lo es el de Venezuela. Por esta misma razón, obras de tipo post-moderno o post-mimético, no han tenido gran entrada en este público.

En el teatro no hay historias vedadas, incluso obras no teatrales pueden llevarse a escena con buenos resultados. Puede haber cierta confusión en

algunos críticos o dramaturgos con los aspectos ideológicos, por la conexión del teatro con el contexto, yo que escribo teatro para promover cambios en la sociedad y ampliar la democracia, pienso que estos cambios no son sólo en el nivel político.

Lo curioso de esta historia es que todo lo que le ocurre al ser humano se relaciona con la palabra, y con han dicho Bertold Brecht y Paulo Freire, usar la palabra es tener la posibilidad de liberarse.

Pensar de esta forma en el teatro ahora es riesgoso y hasta peligroso, pero yo no tengo temor, pienso que nada es imposible y que la verdad debe prevalecer, como lo hicieron en su tiempo Eurípides ante los cambios que experimentaba la Grecia clásica. Hay que saber y reconocer que tiene el teatro de elipsis, de ruptura y de provocación hacia el espectador/lector. Algunos pocos críticos han captado esto y lo han llamado “realismo abierto”, “nuevo realismo” o “realismo tropical” (caso de *Niu-York, Niu-York*), que requiere de un espectador activo que se integre al juego dramático y que asuma las preguntas que la obra plantea (como también en este cuestionario), a través de una brioso lenguaje, junto a una reflexión crítica, como una forma de enfrentar la decadencia teatral y social existente.

Es un error creer que sólo este aspecto le da un carácter revolucionario a una obra. Una verdadera revolución se debe dar en todos los aspectos de la vida, incluyendo el individual, entre los cuales los cambios a nivel escénico deben reflejarse dentro del teatro y con sus contenidos estéticos nuevos. Claro está, que este nuevo teatro también requiere de un

nuevo público, del futuro, lo cual no es fácil crear y esto constituye un gran desafío para el teatro.

Gracias por su cuestionario.

(1) Cuestionario efectuado por Klaus Portl y Susanne Hartwig, editores del libro *La voz de los dramaturgos*. El teatro español y latinoamericano actual, publicado en Alemania por Editorial Max Niemeyer, 2008.

LOS MITOS EN LA CONSTRUCCION DE IMAGENES DE IDENTIDAD NACIONAL EN EL TEATRO MODERNO VENEZOLANO (1)

LA TIERRA DE GRACIA MITICA. Los grandes mitos del Nuevo Mundo, contados por los Conquistadores se encuentran sintetizados en la Venezuela moderna: El Dorado, las siete ciudades de Cíbola, la Fuente de Juvencia, las selvas especieras, las Amazonas, el bestiario fabulosos y muchas otras afiebradas fantasías con que los pueblos de América se miran para identificarse. Tantos mitos concentrados han desbordado esta identidad y la han hecho obsesiva, particularmente entre sus intelectuales y escritores de lo que no se ha escapado el teatro.

Cristobal Colón era, como es posible imaginarse con claridad hoy en día, el más fantasioso y fascinante de los maestros que pudo tener la cultura americana y venezolana en materia de mitos, dogmas, proyectos inacabados, misticismos, mentiras-verdades y verdades-mentiras. Sus propios viajes tienen ese curioso sabor de misticismo apriorístico y no de una experiencia real y vivida, porque nunca fueron reales. Cuando llega a América, afirma estar bordeando el continente fabuloso de las Indias, en circunstancias de que en realidad eran las costas de la isla de Cuba. Cuando ancla frente al continente, en aquella isla que llamó La Trinidad, pensaba que estaba en tierra firme, y cuando entraba por el Delta del Orinoco, asegura haber descubierto

la Isla de Gracia, era tierra firme y la primera denominación de Venezuela que un marinero alucinado pronunciara sin saber a dónde iba. Todo esto lo llevó, inevitablemente, a pensar con la más absoluta seriedad, que lo descubierto era ni más ni menos que el Paraíso Terrenal... El Paraíso era la Guayana venezolana. Al entrar desde La Trinidad hacia el Delta, canal al que bautizó con el nombre de Boca de Serpiente, enfrentó corrientes que lo arrastraban mar afuera y que luego lo atraían, acercándolo al continente. Al probar el agua comprobó que era dulce. Entonces, creyó estar frente a un prodigio, que se encontraba en una especie del pezón de un seno que tendría la tierra en estos lugares: el avanzar se debía, entonces, a que descendía y lo contrario cuando lo sacaba mar afuera. Ahí estaba en su inconsciencia arquetipal el Paraíso Terrenal, con su río místico, el Orinoco (Liscano, 1980).

Así nació Venezuela, la Tierra de Gracia, ubicada entre la Boca de Serpiente y un seno de la tierra, formando un verdadero Paraíso terrenal. Venezuela.

Los Conquistadores que le siguieron, soldados y curas, resultaron con los pies bien puestos sobre la tierra: utilizando el más completo realismo arrasaron con todo, con los indios y con su cultura, con sus dioses y con sus siembras, y muy especialmente, aniquilaron su libertad. Entonces, la construcción de imágenes de identidad cambio, dejó de ser la fantásica Tierra de Gracia para convertirse en la tierra de aventureros y matones en busca de oro y metales preciosos que poseía -y posee.

La imagen paradisíaca se revierte, pero nace el mito arcaico del buen salvaje: indios emplumados y generosas hembras, rodeados de frutos y vegetación exuberante, como aparecerá en la iconografía enciclopedista. Ahora, aquí se le ocurrió a Tomás Moro localizar su Utopía.

Lo que interesa destacar en esta historia es que la construcción de la identidad venezolana se desliza entre sendas opuestas: el afán de rapiña y la continuidad de leyendas medievales no superadas. La conquista sació el hambre de riqueza y de acumulación creciente, de fama heráldica y varonil aventura, pero al mismo tiempo, esparcirá a estos soldados sin heredad, que mantuvieron vivas las fábulas medievales, las gestas cantadas, los romances, las supersticiones, las costumbres barbáricas, el gusto por la violencia y los cultos paganos.

No es de extrañar que en este ambiente rojo y gris, aparezca la imagen inmanente de un mundo espectral -el mundo del ánima-, saturado de demonios, ángeles, serpientes, dragones, brujas, unicornios, quimeras, hidras, santos y héroes. Por el otro lado, tampoco la situación era muy diferente: el monje evangelizador no era más santo, porque todavía allí prevalecían las licencias a la virtud, lo vulgar, los pícaros y truhanes, las celestinas, los juglares, los charlatanes, mendigos y pordioseros, los vivos, los generales retirados, astutos y corruptos, burgueses avaros y especuladores, verdadera parada de personajes que desfilaban por las catedrales coloniales y que han deleitado a nuestro teatro costumbrista de fines del siglo XIX y comienzos del

presente. No era precisamente, esta conquista una campaña renacentista, sino una pesadilla de confusión y decadencia que mostraba a una sociedad en crisis, anárquica, liberada del terror del Tercer Milenio y ávida de placeres (Ibid).

Los indígenas al observar estas imágenes idearon la gran estrategia del perdedor: alimentaron estos mitos seculares aún más. Dijeron que habían aldeas doradas, caciques de oro, fuentes de aguas milagrosas, selvas con árboles mágicos y seres diferentes.

De aquí a los dragones que hay que vencer, a los demonios que conjurar y a los tesoros que descubrir y desenterrar que cuentan los conquistadores, había un sólo y corto paso. También los indígenas tenían su propio mundo que en esto no era tan diferente, en el cual deambulaban duendes, espíritus y monstruos con los que convivían en una especie de “caos genésico”, orquestado por los chamanes. En suma, no eran tan diferentes unos de otros. Ambas fantasías del ánimo se conjugaron para producir lo que algunos llaman un mito sincrético.

Este es el origen de la leyenda de El Dorado, especie de Paraíso terrenal recobrado, en este lugar se encontrarían los Ewaipanomas, especie de humanoides cuyas cabezas estaban en el pecho, o el encuentro con los monocelos, de pies tan grandes que les servían de quitasoles, los montícoras con tres hileras de dientes en cada mandíbula y cuerpo de oso, los pigmeos, las amazonas, los lagartos gigantes... Pero, todo no era espectral, porque los lagartos enormes no eran mas que cocodrilos, las pecheras de oro de los indígenas en las guerras y

otros eran elementos reales que sus afiebradas mentes llevaron al terreno de los míticos.

Por estas razones, la identidad de un país como Venezuela no es fácil de precisar, no se sabe aún. La pregunta se dirige más bien a su cultura, a sus orígenes y a sus especificaciones fundamentales que a otros no les merece dudas. La pragmática de la cultura (Villegas, 1996) se hace patente en los escritos y, muy especialmente, en el teatro, para resaltar la diversidad y multiculturalismo, su funcionalidad en el sistema y su significación política.

EL DRAMA DE LOS MITOS

La proyección de este pasado mítico al campo literario es patético, porque el Siglo de Oro español se redujo a sí mismo para volverse hacia la tradición, a cantar lo pretérito o bien a ascender en búsqueda de una revelación mística, vacía y encefalece dora. Así se traspasaron a América el barroco, la picardía de los buscones y el realismo popular, que es el espejo en donde por primera vez se miraron los dramaturgos americanos buscando un espacio para proponer un teatro que de verdad dramática tenía la fábula de los cómicos, único personaje impuesto que dio una entrada posible para contar y pasar a la historia como la comedia americana.

Cuando las provincias despertaron miraron hacia Norteamérica, hacia Inglaterra o Francia. El siglo XIX afrancesa nuestra escena en el tono que imponía el romanticismo español, el de la comicidad que se ha comentado, el de la estampa sainetera que opera en el circuito cerrado de la decadencia hispana. Y América padeció semejante anomalía: ¿Quiénes

somos? ¿Somos originales? “Tal vez no somos el Nuevo Mundo”, ha expresado Uslar Pietri, está por llegar. Romanticismo, realismo, naturalismo, vanguardismo, teatro popular y otras denominaciones inundan nuestra cultura, siempre tras la búsqueda de la identidad propia. La historia del cambio de barajitas por materiales preciosos no termina nunca en Venezuela, porque así se le hace creer que es el ombligo del mundo. Eficaz invento.

En la Venezuela de los noventa existe una versión mítica moderna para expresar la realidad del país, mal no sea como osadía: el mito del país rico pero injusto. Es el país petrolero que de repente entró en crisis. (2)

Si se piensa en función el arte y de la vida intelectual, ésta es un privilegio de sólo algunos sectores pudientes, dejando a la gran mayoría expuesta a la expresión televisiva como su único medio culturizante, lo que ha marcado el paso de una etapa tradicional a una de acelerado consumismo, sin asumir alguna forma de cultura propia ni de identidad. Lo que esto trajo consigo ha sido superficial, acomodaticio, rutinario, vacío y en serie.

Los más renombrados dramaturgos venezolanos lo han sido porque buscaron otros ámbitos a su creación, como A. Bello, con su pieza *Venezuela consolada* (1804), poema dramatizado, que presenta en escena “un bosque de árboles del país”, y cuyo personaje central es la plácida y paradisíaca Venezuela. Otros, como Andrés Eloy Blanco, recrearon con su poesía la imaginería popular y en las obras de R. Gallegos, como *El motor* (1910) se muestra a un país rural, gobernado por una

dictadura, desde donde emerge la influencia del futurismo para inventar un avión que permita salir a conocer lo externo. Estos autores básicos para entender la contemporaneidad, constituyen muestra clara de la construcción de una imagen de identidad producida en situaciones diferentes a la actual, que no responden a la Venezuela petrolera que se abre paso desde mitad del siglo XX. Estas imágenes son recurrentes en las búsquedas modernas, agregando a Bolívar, el más grande e inmerecido símbolo que puede mostrar algún país.

La nueva realidad del país se aleja de estas imágenes pero ronda en sus sombras buscando algo que lo represente y que no sea el archi-reconocido petróleo, como lo expresara José I. Cabrujas en los años sesenta, “así ocurrió en el teatro sainetesco y costumbrista, imitamos el cuadro de Gallegos, del campesino español, del pícaro español, y a ese mismo hombre le dimos el simple barníz de nuestra ciudad y un hombre apareció allí, en nuestro escenario, usurpando una historia que a él no le pertenecía por ninguna circunstancia” (1978). Poco a poco se van cerrando las dos vertientes que atraparán al creador nacional al ver el deseo de conservar patrones estables pero también al temor a perder estabilidad si se le critican o reformulan.

Isaac Chocrón, otro de los dramaturgos modernos, ya en 1961, expresaba en el inicio de una de sus obras esta visión del país, “Venezuela, el país del mañana, cuajado de riquezas, repleto de tesoros, dueño de su futuro... Grandes mansiones verdes, oro negro, oro amarillo, oro para todo...” (p.20). Adentro está su gente, con sus alegrías y frustraciones, “supuse

que aquí -en los Estados Unidos- estarían interesados en cómo un pueblo, teniendo a su alcance cuanta fortuna es necesaria para formarse, puede por simple negligencia, deformarse” (p.49). Por eso, el autor tomaría de Dante el nombre de su obra, *El quinto infierno*, el paraíso de los iracundos que se revuelcan en una laguna pestilente. Por lo demás, este nombre no es desconocido porque como dice la misma obra, “en Venezuela, cuando uno no quiere ver más a alguien lo manda al quinto infierno” (p.29).

Con fuerte influencia sainetera en la delineación de sus personajes, José I. Cabrujas se vuelca hacia lo popular, inventando una obra que ilustra el presente del país mirado en sus propios mitos originales. Eso fue *Acto cultural* (1976), que devela el mito del pasado que ahoga el vivir presente cuando muestra al público otra obra, *Colón Cristóbal, el genovés alucinado*, escrita por el Presidente de la Sociedad Luis Pateur, antes Sociedad Heredia, para el Fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido. El mismo presidente hace el papel de Colón, quien inspirado le relata a Isabel, “y yo me perdía sobre aquella vastedad de montañas y cóndores y ñandúes... ¡Dios mío, los árboles! ¡Dios mío, las arañas y los bisontes! ¡Los jaguares, las llamas, los jabalíes, las perlas, las salinas y el oro...! ¡El oro, Isabella! ¡Ciudades de oro! ¡Un hemisferio de oro!... Y todo está aquí en este sextante, y en la tradicional astucia marítima de los genoveses” (p. 36). La obra culmina con un cuadro vivo apoteósico, cuando los indígenas reciben a Colón. Luego, para despedir el acto, el presidente pronunciará el discurso de cierre que dice así: “¡Hombres y mujeres

de San Rafael de Ejido! (Grita) ¡Proponemos un minuto de silencio!” (p.101).

Bolívar también ha generado un cúmulo de imágenes dramáticas en numerosos autores, entre los cuales se destaca la de José Antonio Rial (1982), en la cual aparece el héroe prisionero en un campo de concentración en donde se condenan a muerte su obra, su proyecto y su propia vida.

Con respecto al petróleo propiamente, quien mejor lo reflejara desde su entrada en la vida del país ha sido César Rengifo, quien dedicó a este tema nueve obras que cubren desde la llegada de las grandes compañías que desplazarían a las actividades agrícolas hasta las consecuencias del petróleo en la vida moderna urbana. *El vendaval amarillo* (1954), muestra como esta industria en los años 1938-39 comienza sus actividades invadiendo un poblado campesino, el que luego será destruido y finalmente trasladado a orillas del Lago de Maracaibo. Escrita cuando aún este tema no tenía tanta relevancia, época en que va caducando lo viejo pero no emerge con claridad lo nuevo, sus personajes se interrogan sobre esta nueva riqueza, “el petróleo es bueno, Natividad”, a lo que ella responde, “¡lo será para otros, para quienes se lo llevan en esos barcos de hierro, pues a los pobres nos ha puesto el corazón negro y malo!” (p.150). Este ha sido el cambio fantasmagórico que ha experimentado la vida nacional.

La última parte del mito moderno es la de la crisis, lo que comenzará a quedar patente en la dramaturgia de los años ochenta. *Niu-York, Niu-York*, obra que según el director Ugo Ulive (1992), se

adelantó a los violentos acontecimientos que ocurrirían en 1989, cuando el “efecto Venezuela” llega a su clímax, planteó la marginalidad de los artistas en el escenario, cuatro actores que sobrevivían gracias a las generosas propinas que produjo la era petrolera presentando un show de coreografías musicales y números de magia, llamado como su título, deben ahora resisitir el nuevo país en crisis, sin entender lo que ocurre, “...un país, viejo... Un país... como el nuestro... ¡Qué bonito sería vivir en Niu-York... no es cierto, viejo! Si hasta nos podríamos haber traído a Niu-York para acá... ¿recuerdas, viejo? ... Un país... en Niu-York, Venezuela en Niu-York, Niu-York en Venezuela...” (Chesney, 1992, p.46).

La estética de la crisis hace su entrada en el país, la marginalidad se inserta en un entorno ahora claro, específico e identificable: Venezuela, con lo cual el terror, el temor, la soledad, el desamparo y el teatro mismo apoyan esta propuesta.

CONCLUSIONES

La construcción dramática de imágenes de identidad de países como Venezuela induce a develar actitudes de descubrimiento, de novedad, porque sobre ellos prevalecen efectos tanto de ser ignorados, como de ignorancia misma. En los estudios también queda de manifiesto que los conceptos empleados -centro-periferia, neo-dependencia, nomadismo, diáspora, autenticidad o universalismo-, encubren de una forma u otra, la presencia del “otro” como parte de lo propio, pero nunca dejan espacios para su difusión. Como parte del fenómeno de la globalización de los años noventa, se plantea un antagonismo cultural

que se libra con medios como la asimilación, la regulación y la afirmación de diferencias, cerrando también los espacios para la intervención directa de estas imágenes.

El teatro moderno venezolano muestra que también se halla en una fase de formación de identidades, aunque siempre se de la constante de que el “yo” sólo se exprese a expensas del “otro”, encubriéndolo. Al revertir este proceso, a través del teatro, parece lograrse un proceso de acercamiento a sí mismo, dejando el discurso del otro como referente implícito. Las obras reseñadas muestran que el teatro posee relevancia cuando exhibe estas identidades como un acto de construcción de imágenes dramáticas.

La construcción de identidades en el teatro no estará completa hasta que no se planteen en mejor forma que lo hecho hasta ahora, que es una invención limitada puesta al servicio de una idea también limitada.

De todas formas, a pesar de autores que señalan que la identidad latinoamericana en el presente es “algo que se hace y nos hace constantemente”, como lo señala Carlos Fuentes (1996, p.2), queda de manifiesto que su construcción no es sino una compleja función de pertenencia a una colectividad, de origen común y de constante transformación, en la cual la historia puede dar cuenta de ciertas transferencias, de modelos retrospectivos y, por sobre todo, de las tradiciones.

NOTAS

(1) Presentado al IV Coloquio internacional de literatura hispanoamericana y sus valores. Universidad La Sabana (Bogotá, Colombia), 6-8 de noviembre de 2008.

(2) Este mito retoma casi todo lo dicho hasta aquí. Parte del país exuberante en sus bellezas y riquezas, poblado por gentes bondadosas y valientes, conquistado por aventureros ávidos de oro, provenientes de un lejano imperio, sometieron a los simpáticos indígenas y de esta sociedad emergió el hombre genial que decidió liberar a su pueblo de la tiranía, lo cual fue pagado con ingratitud, no oyeron al Libertador y perdieron el tiempo en guerras entre hermanos y sufrieron severas dictaduras que sólo dejaron dolor, miseria e incultura. Tuvieron la suerte de encontrar petróleo con lo cual se convirtieron en un país rico. Esto dio paso a la democracia y permitió que el país se encargara del negocio petrolero, pero los precios del crudo mejoraron aún más y el país se hizo tan rico que la gente se acostumbró a ganar el dinero fácilmente y el consumismo les hizo perder la cabeza. Se endeudaron más de lo que podían. Pero no todos eran ricos. Por la falta de buenas leyes, de solidaridad social y por la corrupción, había pocos ricos y muchos pobres. El dinero tapaba los problemas hasta que por la injusticia del orden mundial, cayeron los precios del petróleo y vino la crisis (Piñango, 1994, pp.8-10, señala también un segundo mito, opuesto).

BIBLIOGRAFIA.

- Cabrujas, José I. "Universalidad e identidad en la dramaturgia latinoamericana". IV Sesión Mundial del teatro de las Naciones. Eventos Especiales. Multig.,1978.
----- *Acto cultural*. Caracas: Monte Avila, 1976.
- Chesney, L. *Niu-york, Niu-York y La agonía de los dioses*. Caracas: Tropykos, 1992.
- Chocrón, I. *El quinto infierno y otras obras*. Caracas: Monte Avila , 1974.
- Fuentes, C. "Un gurú en la limosina" *Revista Papel Literario*, El Nacional (Caracas), 8-12-1996. pp.1-4.
- Liscano, J. *¿Identidad nacional o universalidad?* Col. Libros de Hoy No.57. El Diario de Caracas, 1980.

- Piñango, R. "La guerra social de los mitos" El Diario de Caracas.
Ed. XV Aniversario, 19 de Abril de 1994, pp.6-11.
- Rengifo, C. *El vendaval amarillo y otras obras*. Caracas: Univ.
Central de Venezuela, 1967.
- Ulive, Ugo. "Prólogo", en :L. Chesney, *Niu-York, Niu-York*.
- Villegas, Juan. "Pragmática de la cultura" en: J. Villegas,
SXX/20th Century (1991- 92). Fotocopia enviada por el
autor, 1996.

EL CÍRCULO DE DRAMATURGOS DE VENEZUELA (1)

INTRODUCCIÓN

En una mirada panorámica al teatro venezolano moderno, se pueden distinguir dos hechos muy claros, uno es que ya desde los años setenta en adelante, sigue una trayectoria exitosa y creciente, especialmente de sus autores y, segundo, que comienza a existir una apreciable cantidad de estudios y textos que hablan tanto de la historia de este teatro como del análisis de obras o autores relevantes.

En este sentido, en lo que concierne al teatro moderno, ya es claro que se deja atrás el recuerdo de una etapa renovadora de mediados del siglo XX, coincidiendo con una nueva etapa política del país, fundamentalmente democrática en auge hasta los ochenta, cuando comienza a decaer y a entrar en crisis. En este período la historia del teatro es mucho más y mejor conocida y, en términos generales, va en acelerando su progreso hasta los ochenta en forma bien estructurada.

Esta investigación trata de la parte final de esta etapa del teatro moderno venezolano, es decir, lo que acontece en los años ochenta del fin del siglo XX. Es una parte importante, poco estudiada y muy contemporánea. Como práctica cultural, el teatro acompaña y expresa tanto las diferencias de sus

autores con su entorno como los deseos de los propios individuos de su comunidad. Por esta razón, el teatro es un arte muy relacionado con lo cultural, lo social y las aspiraciones individuales, aspectos que marcarán la senda metodológica de este ensayo.

Por otra parte, es satisfactorio igualmente, entrar en un campo de la investigación poco explorado aunque reconocido y actual, siendo ésta también una tarea con rasgos de aventura pero esencial en el conocimiento del teatro nacional. En suma, se trata de explorar y reconocer, con una visión moderna, lo ocurrido en la escena de un pasado reciente, tal vez crucial en todo su desarrollo, el cual se encuentra en espera de su reconocimiento.

El objetivo central que se ha planteado esta investigación es el de conocer, en una forma renovada, crítica y panorámica, el teatro venezolano y su desarrollo en los años ochenta, centrada especialmente en el estudio de un amplio movimiento de dramaturgos, como no se recuerda en la historia del teatro venezolano, como fue el denominado Círculo de dramaturgos.

No obstante, para poder explicar mejor su desenvolvimiento ha sido necesario centrarse en este tema y profundizarlo, lo cual ha significado examinarlo desde la propia perspectiva del movimiento, dejando en segundo término su rango del tiempo o período, especialmente. En este recuento se considerarán (1) las creaciones dramáticas propiamente dichas, autores y obras - elementos claves en su devenir cultural y social-, (2) las tendencias aparecidas que se consideraron relevantes, y (3), las actividades de directores y

grupos que trabajaron en sus con obras. Todo revisado con criterios que intentan escurrir la mirada sórdida de aquellos que no le han reconocido lo que en justicia les corresponde para así mejor comprender sus propuestas.

MARCO TEÓRICO

Las transformaciones que ocurren en el teatro no son fáciles de explicar, su evolución pareciera no seguir la cronología tradicional de años, décadas o siglos, tampoco es inmanente, constante o histórico per se, sino que su explicación es sin duda compleja. Esta podría ser la principal dificultad para enfrentar su conocimiento.

Complica esta situación el avance que han tenido en el siglo XX las nuevas teorías y transformaciones en el campo de la cultura y de las artes. Esto es interesante por cuanto la visión desde la perspectiva de fines del siglo es muy diferente a la que se pudo tener durante las primeras décadas, como es la presente investigación, Los conceptos y criterios sostenidos por los escasos estudios, en general, van siendo transformados para dar paso a nuevas visiones, renovadas, basadas en nuevos conceptos reformulados a la luz de conocimientos más actuales.

Esto es lo que ocurre con esta investigación, que parte del planteamiento de que examinar lo acontecido en el teatro venezolano durante los años ochenta del siglo XX no es algo fácil de explicar, sino que por el contrario, es algo más bien complejo. Como práctica cultural, el teatro acompaña y expresa tanto las diferencias de sus autores con su entorno

como los deseos de los propios individuos de su comunidad. Por esta razón, el teatro es un arte muy relacionado con lo cultural, lo social y las aspiraciones individuales.

Este enfoque contempla la integración del contexto sociocultural respectivo y el intento por explicar los cambios. Desde este punto de vista, los cambios en las formas dramáticas precisan la definición y sistematización de rupturas en el sistema de significantes que se relacionen con sistemas externos, los que también juegan un rol en este cambio. De ahí que J. Jauss (1989) proponga tomar trozos sincrónicos en diferentes momentos de su proceso y establecer relaciones con textos contemporáneos, de lo cual surgirían categorías que conformarán un sistema general (o, eventualmente, un subsistema). El establecimiento del carácter histórico de un hecho dramático se determina, en consecuencia, en la interpretación de las intersecciones diacrónicas y sincrónicas.

El otro aspecto relevante que completa este modelo interpretativo es el relativo a la relación existente entre una obra dramática y sus componentes formales con los ideológicos e históricos. Para Juan Villegas (1984), la obra literaria “no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos y cuyas influencias son diversas en sentido y proporción” (p. 149). Por esto, en este tipo de estudios su análisis debe contemplar no sólo los aspectos formales, que revelan cómo estas formas funcionan, pero que fallan al explicar el por qué ciertas formas emergen en un momento histórico

dado. Por esto, la relación estructura-contexto ayuda a establecer una periodización, muestra una época, deja ver la existencia simultánea de varios subsistemas y permite explicar un proceso de cambio/ruptura/variación, según el sistema que marca a cada período.

De esta forma, el recuento de la historia del teatro se convertiría en la descripción de varios sistemas (o subsistemas), en que cada sincronía es un sistema, del cual puede emerger un modelo, originado a su vez de textos, los cuales describen un proceso de cambios o de transformación. De lo que se trata, por tanto, es de explicar en un nivel analítico, cómo y por qué cambian los sistemas, así como también identificar qué es lo que permite decir que hay un cambio formal en la estructura dramática, lo cual lleva aparejado el explicar que un cambio significa la alteración de ciertos elementos de un sistema.

La respuesta a la pregunta de por qué los sistemas significantes cambian se encuentra en el terreno extra-teatral. El análisis del entorno sociocultural es importante al precisar el contexto de la producción de textos y de otros productos culturales. Por ello, en la investigación se debe estudiar el análisis de las relaciones existentes entre los sistemas de los dramas y la sociedad que los produce. Y aunque en esto algunos podrían diferir, la mayor parte de las teorías adopta el criterio de que el contexto sociocultural juega un rol importante en el entendimiento de los textos literarios y que éste también puede explicar muchos de los cambios formales de los sistemas teatrales.

Lo que en este aspecto interesa más es el sentido o significado de un drama, porque la aparición de una nueva forma a menudo antecede a una problemática que necesita expresarse en forma distinta. Nuevas realidades y nuevos conflictos normalmente requieren de nuevas formas de expresión y no utilizan las antiguas. Por otra parte, existe una dialéctica entre los cambios internos y externos de un texto literario, por cuanto forma y contenido no cambian a causa de factores aislados, intra o extra literarios, sino como parte de la vida cultural y en esto muchas veces el arte, y el teatro especialmente, se anticipan a grandes cambios del contexto, anunciándolos.

En este aspecto, si se parte del supuesto que los textos expresan y revelan a una sociedad en un momento dado, entonces será posible sistematizar esta parte del estudio al incorporar en el análisis su situación cultural, política, composición social de los artistas y su audiencia de esos años (de Toro, 1995).

METODOLOGÍA

En general, se trata de conocer esta etapa del teatro venezolano, naturaleza y expresiones, no sólo en relación con sus características principales y relevancia, sino también su vínculo con el contexto que enmarcó las diferentes condiciones de su aparición y el detalle de sus autores.

El examen de los componentes del Círculo de dramaturgos comprendió la revisión documental de todos los autores encontrados en las fuentes bibliográficas, sus obras, fechas de escritura, puesta en escena por primera vez, publicación en primera

edición; manuscritos mencionados documentalmente; reconocimientos o premios obtenidos -que también muestran tendencias estéticas dominantes y planos de canonización de sus símbolos y temas-.

El examen de los componentes del teatro para el período esta investigación comprendió la observación de los siguientes factores: revisión documental de todos los autores encontrados en las fuentes bibliográficas (nombres y seudónimos utilizados); sus obras, fechas de escritura, puesta en escena por primera vez, publicación en primera edición; manuscritos mencionados documentalmente; reconocimientos o premios obtenidos -reconocimientos que también muestran tendencias estéticas dominantes y planos de canonización de sus símbolos y temas-. No se contaron traducciones efectuadas, versiones ni composiciones musicales en obras de teatro.

Con esta información se conformó una matriz de doble entrada, en la que se ordenó, cronológicamente, por filas, a cada dramaturgo con sus respectivos factores teatrales en estudio y, en columnas, el detalle de la cronología de sus factores. Así, al observar a un autor determinado (fila) se puede determinar, a través de las columnas, sus obras, ediciones, premios y manuscritos eventuales por año, y al observar a través de un año (columna) se pueden visualizar los factores determinados para ese año, cuya sumatoria dio como producto un gráfico con sus variaciones anuales.

Para este fin se consultaron todas las obras de referencia disponibles, en lo posible de fuentes

directas u originales, incluyendo entrevistas a personalidades de la cultura y del teatro como Nicolás Curiel, Humberto Orsini, José Antonio Rial, Inés Laredo, Isaac Chocrón y Román Chalbaud, a quienes se les grabó la entrevista en video, con duración de una hora aproximada.

EL CÍRCULO DE DRAMATURGOS

En los años ochenta surge, tal vez, el grupo más numeroso de dramaturgos del siglo, ampliando el abanico e temas, estilos y contenidos del teatro como nunca se podría ver anteriormente, razón por la cual se le llamó la “generación emergente”. Muy relacionado con esto son y, además oportuno referirlo, dos hechos importantes y vinculados entre sí. Estos son la creación del Círculo de Dramaturgos (1981/82) y la promoción por éste del VI Festival Nacional de teatro.

El Círculo surgió como un anhelo largamente postergado por los dramaturgos venezolanos del pasado pero que lo actualizaron las nuevas generaciones. Atendiendo a esta aspiración, Rodolfo Santana liderizó inicialmente, junto a José Gabriel Núñez y Mariela Romero a este movimiento que aglutinó prácticamente a todos los dramaturgos de los ochenta. A poco andar la idea seguiría siendo sería motorizada sólo por Santana y los nuevos dramaturgos que se incorporaron al movimiento.

El Círculo se organizó y fijó como objetivos el propender a un desarrollo integral de la dramaturgia nacional, y entre sus actividades se encontraron la lectura de obras, la realización de talleres para la formación de escritores y la organización de eventos

para difundir sus obras. Entre estos últimos se cuentan la organización del VI y VII Festival nacional de teatro, el 1er Congreso nacional de dramaturgia (1990) y el Proyecto de teatro infantil *Todos por uno* (1991-92), para el montaje de obras intercambiando directores de los diferentes grupos infantiles y la obtención de una sala para presentar sus obras (el Teatro San Martín de Caracas, que hoy ocupa Gustavo Ott con su grupo Texto Teatro, lugar surgido de las discusiones en el seno del Círculo).

El VI Festival fue organizado por el Círculo en coordinación con el gobierno y por esta razón se puede decir que fue dedicado a los jóvenes o autores debutantes de ese momento, con el fin de promover la nueva dramaturgia, lo que también se quiso hacer extensivo a directores y grupos, sin contarse con una estructura adecuada, aspecto que fue ampliamente comentado reprochado por la crítica. En total, en este festival fueron presentados (y publicadas) las obras de 32 dramaturgos, 25 jóvenes o nuevos y siete pertenecientes a décadas anteriores. Todos ellos han llenado la escena de las décadas siguientes aunque por los problemas económicos surgidos a fines de los años ochenta pocos de ellos sólo han podido publicar sus piezas.

Entre los dramaturgos que se reunieron en el Círculo, se pueden mencionar a Luis E. Borges, quien con sus obras *John Palmer* (1981) y *Final de viaje* (1983) entra en la escena nacional; igual ocurre con Ethel Dahbar, cuya obra íntegra permanece sin publicar y sólo algunas puestas en escena, cuenta con *Martí, la palabra* (1981), *Casta diva* (1984), *¿Quién lo soñó?*, *Cuentos de brujas* (1987) y *Argumentos para el sueño*

(1988); Pilar Romero con su versión del cuento de Gallegos *El pasajero del último tren*, Ramón Terra Nostra (1980?) y *Con la mano izquierda* (1992); Ibsen Martínez quien al debutar con Humboldt y Bompland taxidermistas (1981) mostró su potencial como dramaturgo, a la que seguirían *La hora de Texaco y LSD* (1983) que ahondan sobre la problemática del petróleo.

Igualmente, surge Carlos Sánchez D., quien ya había publicado en los setenta, cuando hacía teatro en las barriadas caraqueñas con *Sorga, ciudad capital* (1978), *El pacto* (1979), y ahora aparecen entre otras, *Superpayaso* (1980), *Zalamera* (1983), *Purísima* (1990), *¿Cuánto vale el chou?* (1994), *Paisito* (1996), *Transformitos* (1996), *Como boca e lobo* (1998) y *Su excelencia, Otelo-Páez* (2000).

En 1981 se da a conocer como dramaturgo el destacado director Ugo Ulive con *Prueba de fuego*, que con sencillez y sólida estructura dramática explora la realidad política de los años de la lucha política clandestina de los sesenta, a la que seguirían *Reynaldo* (1985), *Baile de máscaras* (1985), *El dorado y el amor* (1986) y *Mefistófeles con sotana* (1986), todas con sentido conceptual comprometido y estilo muy pulido; Gustavo Ott con sus comedias *Los peces crecen con la luna* (1982), *El siglo de las luces* (1986), *Pavlov: dos segundos antes del crimen* (1986), *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), su gran éxito, *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Gorditas* (1993), *Comegato* (1996), *Miss* (1999), *Bandolero y malasangre* (2000), o *Tu ternura Molotov* (2002), y muchas más estrenadas posteriormente en su Teatro San Martín, sus obras se han presentado no sólo en Caracas sino

también en Madrid, Londres; Xiomara Moreno, surge con *Gárgolas* (1983), *Obituario* (1984), *Geranio* (1988), *Perlita blanca como sortija de señorita* (1992), *Último piso de babilonia* (1992), *Gertrudes* (1993) y *Arrecife* (1994), algunas infantiles, obras en general con sentido onírico; Inés Muñoz, quien surge en 1981 con *Delirio en azul*, a la que seguirían *Las cuentas de tu rosario* (1982), *Estados circulares* (1983), *Violáceo* (1983), *Te devuelvo el tango* (1984), *Cuatro paredes* (1985), *El unicornio* (1986), *Satélite y no visión* (1990), *Color naranja* (1992) y *La visita* en 1993 (Pino, 1994).

Más hacia la mitad del decenio surgirían Luis Chesney quien ya venía escribiendo desde antes, ahora con *Hoy jugamos a las sorpresas* (1981), a la que luego seguirían *Maribel un amanecer* (1983), que lo da a conocer, *La guerra de las galaxias* (infantil, 1988), *El Homenaje* (1984), *América-América* (1986), *Niu-York, Niu-York* (1993) muy exitosa, *Una historia del Cantón de Río negro* (1994), *La agonía de los dioses* (1992), *Encuentro en Caracas* (1992), *Esclavo y amo* (2001), sobre el petróleo, *Altazor* (2004) y *Nené* (2004), sobre Pablo Neruda, en general todas con contenido social e ideológico, especialmente referidos a la crisis del país, siguiendo los dictados de Weiss de una estética de la resistencia, y algunas de las cuales se han estrenado en Inglaterra, Alemania y otros países.

Juan Carlos Gené, quien impactó con *Golpes a mi puerta* (1984), de una inestimable estructura dramática toca el álgido tema de los desaparecidos políticos en Argentina siguiendo el mito de Antígona, a la que seguirían, *Memorial del cordero asesinado* (1985), *Ulf* (1988), *Cuerpo presente* (1990) y *Retorno a Corallina* (1992), en todas mostrando su

compromiso político y humano. Thaís Erminy publicó en 1984 *La tercera mujer y Whisky y cocaína*, luego se le conocen *La cárcel*, *La tercera mujer*, *En un desván olvidado* (1991), *Chismes nocturnos* (1995) y *La decisión* (inédita).

José Simón Escalona, creador y director del grupo Teja (1974), reminiscencia similar a la de El nuevo grupo, con sus compañeros Xiomara Moreno y Javier Vidal, comienza a escribir luego de años como director, y lo hace especialmente sobre temas femeninos como su trilogía *Calígula*, *Salomé y Marilyn* en 1982, luego *Cuatro esquinas* (1983), *Señoras* (1984), *Jav y Job* (1986), *Padre e hijo* (1989), *Todo corazón* (1995) y *A María Queras todos la llaman Mary* (1999), todas con fuertes problemas existenciales y rasgos psicológicos en torno al amor.

Johny Gavlowski, se inicia en 1984 con la pieza *El Vuelo*, a la que siguen en la misma línea de la psicología profunda *Concierto para tres silencios* (1988), *Taquilla por palabras no dichas* (1990), *Hombre* (1990), *Los puentes rotos* (1993), *Más allá de la vida* (1993) y *Habitantes del fin de los tiempos* (1996), en las que desarrolla interesantes propuestas sobre el silencio, las relaciones amorosas y perversas, la psicología y el sida; Ibrahim Guerra surge con una propuesta popular en 1982, *A 2,50 la cuba libre*, a la que se agregarían *La última noche de Fedora*, *El día de visita*, *La última cena* y *Bella para siempre*, todas de una temática similar, popular, temas cotidianos y una mirada compasiva hacia las mujeres.

Otros dramaturgos de estos años son: Theotiste Gallegos dramaturga muy poco conocida que surge en 1986 con *Bordado a mano* a la que siguen

La zaga (1988) y *Almendra* (1991), en donde se producen juegos con el tiempo y con personajes ausentes; Oscar Garaycochea quien irrumpe en el teatro en 1987 con 17 obras, muchas de ellas premiadas y pocas puestas en escena, entre las que resaltan *Holliwood* (1988), *Mujeres dulces* (1988), *¡Sálvese quien pueda!* (1988), *Fama de mujer fatal* (1988), *Lágrimas* (1985), *Prohibido* (1986), y *Fuego* (1990). Alicia Álamo, con obra prácticamente desconocida cuenta con *Juan de la noche* (1983), *América y yo* (1984), *La sombra de los Monteagudo* (1987/88), *Las muchachas de Cantaus* (1988), *Primer round* (1988) y *Después de la consulta* (1994), abundando en su obra la temática religiosa católica, recreando teas históricos y con estructuras dramáticas coherentes; y Carlota Martínez, con una breve pero interesante producción de obras, como *Que Dios la tenga en la gloria* (1983) y *Última recta final* (1989).

En estos años también surge la figura de Néstor Caballero, quien gana el concurso de El Nuevo grupo con su pieza *El rey de los araguatos* (1978), a la que seguirían *La última actuación de Sara Bernhardt*, *Con una pequeña ayuda de mis amigos* (1983, Premio ITI y presentada en el VI Festival Nacional de teatro), *Algo llueve sobre Nina Haga*, *Chocolat Gourmet*, *La semana de la patria*, *Malandranzas* (1999), *Desiertos del paraíso* (1991), y varias más que completan una amplio ciclo muy prolífico de un autor que ha tocado variados temas, desde la historia nacional, los jóvenes, monólogos, hasta fines de los años noventa que dedicada al problema de la marginación social, con una estética más bien modernista.

Un último grupo de dramaturgos reúne a Miguel A. Ortega quien en 1983 se da a conocer con *Un hombre en la madrugada*, a la que seguirían *Un viejo marqués* (1990) y *El país del olvido recordado* (1988); Laly Armenagol cuenta con 21 obras, pocas puestas en escena o editadas, en su producciones encuentran *Érase una vez* (infantil, 1982), *Las marianas* (1984), *Aló, aló... ¿quieren chocolate?* (1985), *Quisiéramos decir...* (1986), *Espejos y patacos* (1987), *Arco de tiempo* (1988), *Puntos suspensivos* (1990), *Vea y cruce* (1991) y *Nacimiento jodiente* (1992); y Héctor Castro cuya obra *Concierto para panas burdos* (1986) lo diera a conocer y a la cual seguirían varias obras más. Quedan aún algunos autores que con obras poco conocidas y difícil de ubicar, merecen ser destacados, como Omar Quiaragua con *Escribe una obra para mi* (1983), Julio Jáuregui con *Reina de bastos* (1983) y *Una espada* (1986), Alberto Rowinski con *Reunión en familia* (1983), José Figueras quien cuenta con más de cinco obras llevadas a escena en centros comunitarios, y los dramaturgos infantiles Luiz Carlos Neves, Armando Carías y Alejandro Mutis.

CONCLUSIONES

Los años ochenta del siglo XX produjeron en el teatro venezolano una amplia gama de autores y temas, demostrando que estaba muy viva y produciendo, que continuó el esplendor afluente de la anterior década. Rodríguez (1991, p. 59) ha expresado que esta década mostró la madurez del teatro venezolano, en lo cual no deja de tener razón al observar sus propuestas. Se siguió escribiendo, mucho y bien, tal vez la de mayor productividad en

el siglo, y una gran oleada de dramaturgos transitan por las puertas abiertas en décadas anteriores como nunca.

El Círculo de Dramaturgos aportó al teatro venezolano en sus diez años de actividades, una treintena de nuevos dramaturgos, todos con una escritura moderna, la mayoría de los cuales han seguido escribiendo, hecho del que no se tiene recuerdo en todo ese siglo; en sus diez años escribieron alrededor de 130 obras, un 20% de todo lo escrito en el siglo, la organización de dos festivales nacionales: el VI (1981) y el VII (1990), en donde participaron sus autores; la publicación de las obras presentadas en el VI Festival Nacional (1982); el Primer Congreso de Dramaturgia (1990), no repetido en el futuro; un Proyecto de teatro infantil "Todos por uno", con tres de sus autores y la creación de una sala permanente de teatro (que hoy ocupa el teatro San Martín). Los temas abordados fueron variados. Desde el teatro infantil, pasando por temas psicológicos, políticos, de la cotidianidad, de la juventud, drogas, históricos; y de diversos estilos como comedia, drama, absurdo, existenciales o tragedia

La crisis económica surgida en el país en los años ochenta atentó contra la continuidad de sus actividades y estas se suspendieron. También se produjo el cierre de grupos, como El Nuevo grupo que tras dos décadas de hacer teatro de texto, tanto por razón de financiamiento como por una baja en su taquilla, como explica Ortiz (1989) llegó en 1983 a presentar tan sólo 112 funciones con unos 8 mil espectadores (Cuerpo 4, p. 95). Sin embargo, en 1984,

surgió la Compañía Nacional de Teatro (CNT) con el objeto de apoyar la actividad del teatro venezolano, promover a los nuevos valores y formar un repertorio con las mejores obras nacionales. En esta etapa la CNT tuvo una pujante actividad aunque orientada al público popular del Oeste de Caracas, que la crítica denominó “tendencia populista” que la alejaba de sus objetivos. El grupo actoral 80 (GA-80) tuvo importante labor, destacando las producciones de Gené, su director. El Taller experimental de teatro (TET), bajo la dirección de Francisco Salazar, de relevo por E. Gil, mantuvo el trabajo produciendo con los clásicos, y La Sociedad dramática de Maracaibo (SDM) fue considerada la mejor agrupación regional, especialmente con su montaje de *Traje de etiqueta* de César Chirinos, dirigida por Enrique León, obra original, creativa y crítica de la cultura popular local.

También se debería destacar en esta década el apoyo que tuvo el teatro de muchos autores que llegaron huyendo de las dictaduras del sur del continente, como los hermanos Duvauchelle y Orietta Escamez que con su Compañía de los cuatro (de Chile) realizaron una encomiable actividad, así como también Gené junto a su grupo Actoral 80, Jorge Goldenberg y Oscar Garaycochea, de Argentina, Ugo Ulive de Uruguay, y otros que dejaron significativas obras.

En 1976 surgirá en Cumaná, el grupo Teatro de los Altos de Santa Fé (ALTOSF), que a través de treinta años ha ido entregando una formación actoral muy especializada y una novedosa dramaturgia,

unido a una estética denominada del *teatro desconocido*, característico del grupo, única en el país.

Es difícil hacer el recuento del numeroso teatro popular, de las barriadas y de la calle que irrumpe en estos años tanto en la capital como en la provincia, así como el teatro infantil ya ampliamente consolidado, con muchos autores reconocidos, baste con citar a Morelba Domínguez y Armando Carías del grupo El chichón, Luiz Carlos Neves o Juan Carlos Azuaje de Teatrela, formado en esta década.

(1) Escrito en 2010

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- de Toro, Fernando (1995). *Theatre semiotics*. Text and staging in modern theatre. Frankfurt. Vervuert.
- Izaguirre, Enrique (1997). "La nueva dramaturgia venezolana. Formación y proceso entre los años 1970-1990", en: Barrios, A. L., Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. *Dramaturgia venezolana de siglo XX*. Caracas. Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- Jauss, H. (1989). "Estética de la percepción y comunicación literaria". *Espacio* 3(5):21-32.
- Leandro, M. Carolina (1998). *Compilación de teatro en Caracas (1984-1993)*. Caracas. Tesis de grado U. C. V. Esc. de Artes.
- Monasterios, Rubén (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas. Monte Ávila, 2ª edición.
- (1971). *La miel y el veneno*. Carabobo. Dir, de Cultura Univ. de Carabobo.
- Ortiz, José R. (1989). "1980-2000. Recesión teatral". *El Nacional* 3, Agosto, pp. Cuerpo 4, p. 95.
- Perales, Rosalina (1989). *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. México. Ed, Gaceta. Col Escenología.
- Pino, Lorena (1994). *La dramaturgia femenina venezolana*. Siglos XIX y XX, 2 volúmenes. Caracas. Celcit.

- Rodríguez B., Orlando (1991). "A manera de introducción". En: Centro de Documentación Teatral. *Teatro venezolano contemporáneo*. Antología. Madrid. FCE, pp.12-79.
- Villegas, Juan (1984), "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas". *LATR* (Fall, 1984):5-12.

OROONOKO, UNA TRAGEDIA AMERICANA POST-ISABELINA (1)

El desarrollo de los medios de comunicación ha traído consigo también el interés por conocer las pocas obras de teatro que para América latina se han identificado en el pasado. A esta serie de piezas que tienen al menos unos trescientos años y que tratan de alguna forma lo que ahora es América Latina, denominada por los mismos ingleses como “América”, pertenece la obra que será objeto de esta presentación. De autor inglés post-isabelino, ha tenido al menos quince ediciones entre los siglos XVIII y XX, se le conoce en el Caribe anglosajón e, incluso, fue llevada a escena por el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Clive Barker en 1986.

Esta tragedia fue originalmente publicada en cuartos, en 1696, pero su estreno data de un año antes. No tiene ediciones en idioma español conocidas, y aunque su referencia bibliográfica figura en los catálogos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, junto con otras piezas menos antiguas, su texto con el facsímil de la edición de 1696 se encontró en la Biblioteca de la Universidad de Southampton, en Inglaterra, y es el que sirve para este ensayo.

La tragedia *Oroonoko* fue estrenada en Noviembre de 1695 con increíble éxito en el Royal Theatre de Londres, consagrando no sólo a sus actores sino también a su autor, Thomas Southerne. Desde esa fecha, de acuerdo con Jordan y Love

(1988), críticos a quienes se seguirá en lo relativo a su historia, la obra se siguió poniendo en escena, hasta el punto de ser considerada una de las más representadas en todo el teatro inglés del siglo XVIII. También se le concede el privilegio de ser la tragedia post-shakespeareana de mayor proyección durante los primeros treinta o cuarenta años del nuevo siglo, lo que la mantuvo en cartelera hasta bien entrado el año 1744, con tres a cuatro reposiciones por año. Luego, con algunos cambios introducidos por Drury Lane al espectáculo volvió por sus fueros en 1759, incluyendo como protagonista al famoso actor David Garrick, cuya actuación en esta obra sería crucial para el futuro de su carrera, como se verá más adelante. Pero estos cambios habían afectado fuertemente su estructura y comienza su decline, aunque continuó presentándose en forma discontinuada. Para 1806 se le refería como una pieza que rara vez se llevaba a escena.

Cuando, finalmente en 1817, el famoso actor Edmund Kean la dirigió, en la que se consideró en su tiempo una espléndida producción, ya era demasiado tarde, la pieza lucía como teatralmente débil y fue retirada del repertorio. De aquí en adelante, la obra se presentaría esporádicamente y su interés no sería el de la tragedia original sino el de la actualidad del Nuevo Mundo, la curiosidad o el exotismo que ahora producía. Así, fue presentada en el Festival de Malvern de Inglaterra, en 1932, y se considera materia de estudio en los programas de teatro inglés y del Caribe anglosajón, como una pieza de la denominada época de la Restauración.

Bueno será, entonces, aclarar primero quienes fueron estos artistas y esta época antes mencionados, para entender la relevancia de esta tragedia. David Garrick (1717-1779) reconocido actor británico, director de escena y dramaturgo, es considerado uno de los más grandes actores del teatro inglés. Pasó de los negocios al teatro, debutando como actor profesional en Ipswich, en 1741, con la obra *Oroonoko*. Su gran éxito con esta pieza le llevó a los escenarios de Londres ese mismo año actuando piezas de Shakespeare con lo cual logró un éxito sin precedentes, que lo convirtió en uno de los mejores y más famosos actores de su tiempo.

Por su parte, Edmund Kean (1787-1833), también reconocido actor británico de obras Shakespeareanas, se hizo famoso por introducir un estilo de actuación de tipo naturalista que muy pronto cambió el acostumbrado tono francés artificioso y de declamación usado en la época. En la época en que produce *Oroonoko* en el Teatro Drury Lane de Londres (1817) coincide con sus mejores momentos como actor principal de obras isabelinas, por lo cual se le ha considerado el actor trágico más importante de su tiempo.

La época en que se estrenó *Oroonoko* corresponde al período del teatro inglés denominado de la Restauración, durante el reinado de Charles II, iniciado en 1660, tras la caída del Proteccionismo religioso de Oliver Cromwell. Este último, criado en un ambiente de puritanismo estricto, se convirtió en el primer crítico de la “tolerancia de las prácticas católicas de la Iglesia de Inglaterra” (Ibid.). En 1642 estalló la guerra civil entre los monárquicos, que

defendían a Charles I y el Parlamento, dominado por los puritanos, institución de la que Cromwell fue miembro, su principal defensor, y que liderizó hasta llevarlo a su triunfo en 1645. Caído el Parlamento, instauró un gobierno dictatorial hasta su muerte en 1658. Su sucesor fue su hijo, quien no pudo mantener el poder y en 1660 fue restaurado Charles II (1630-1685). Este nuevo período es el denominado de la Restauración. Fue de relativa estabilidad, aceptó un gobierno parlamentario, aunque terminó gobernando sin él, y vuelve a restaurar la supremacía de la iglesia de Inglaterra,. En el arte predominó la influencia francesa e italiana, destacándose la comedia de la restauración, la que por el contexto descrito tuvo mucho éxito.

La fuente que tomó Thomas Southerne para escribir *Oroonoko* procede de la novela de Aphra Behn (c.1640-1689), cuyo título era el de *Oroonoko o el esclavo real* (c. 1688, fecha de su primera edición). Esta autora, novelista y dramaturga inglesa, al parecer siendo niña fue llevada a Surinam por una pareja que bien pudieron ser sus padres. En 1658, Surinam pasa de ser posesión inglesa a holandesa, por lo que la autora regresa a su país en donde se casa. Charles II de Inglaterra la contrató como espía en Amberes. No recompensada por sus servicios y luego de pasar una temporada presa por deudas, comenzó a escribir para ganarse la vida, convirtiéndose en la primera escritora profesional inglesa que vivió de su obra, además de su apreciada calidad, que sólo se igualaría en versatilidad y flexibilidad a la de su amigo John Dryden. Fue elogiada por Virginia Woolf,

desmintiendo así las acusaciones de obscenidad lanzadas contra ella en razón de su sexo.

En sus obras de teatro hace una fuerte sátira de la vida londinense, especialmente tratando el tema que pareció ser su favorito, el de los disparates que suponen los matrimonios de conveniencia. Su novela *Oroonoko* narra la historia de un príncipe africano vendido como esclavo en Surinam, cuya historia A. Behn conoció en Sudamérica. Su obra destaca porque ya en esa época (c.1688) introduce la figura del “buen salvaje” que más tarde desarrollaría Jean-Jacques Rousseau en torno a la teoría de civilizar al hombre Nuevo mundo. Se anticipó a posteriores novelas al presentar una temática visiblemente anticolonialista, el comercio de esclavos, describe también muy anticipadamente ambientes realistas y esta novela es considerada la primera novela filosófica inglesa. En 1687, luego del éxito teatral de esta obra escribirá *El emperador de la luna*, sátira basada en la *Commedia dell'Arte* por medio de la cual popularizó en Inglaterra la arlequinada y la pantomima.

Thomas Southerne (1660-1746) fue un dramaturgo irlandés que se hizo famoso por dos de sus principales tragedias sentimentales que escribió, con no poca influencia de Shakespeare, y que se presentaron con éxito hasta bien entrado el siglo XIX, como lo fueron las obras *El matrimonio fatal* (1694) y *Oroonoko* (1695), ambas basadas en novelas de A. Behn.

La transformación de narración en drama de *Oroonoko* cambió muchas de las incidencias de aquella para concentrarse en sus efectos escénicos, sobresaliendo aquellos propios de la creación del

autor que dicen relación con el decoro literario, como por ejemplo el abogar por una justicia poética que arregla matando al jefe de los villanos, el distanciar mucha de la violencia que describe la novela o quitando las fuertes pinceladas de realismo que resaltaba A. Behn al presentar al Príncipe africano, y dejando como características más llamativas del drama sus impulsos naives y sus juicios morales, que lo llevan a convertir el personaje en una especie de héroe idealista.

En el tratamiento de Imoinda, la pareja del príncipe esclavo Oroonoko, lo que más llama la atención es la conversión de ella de una mujer africana en una europea, cuyo padre estaba al servicio del Rey en Angola. Aquí también aparece verse la imagen de la tragedia *Otelo*, cuya sombra ronda la obra, así como también se observan rasgos de *Antonio y Cleopatra*, al ser una tragedia cuyo tema es el amor y de la cual existen algunas referencias a pie de página.

Otro aspecto interesante de la dramaturgia es el de poner en escena un campo colonial, en el cual los indígenas se encuentran en paz con sus colonos extranjeros, los cuales casi no tienen intervención en la intriga, la que sólo alude a personajes europeos. Tal vez por estas razones la crítica la consideró una obra “pura y con fuerza” (Ibid.).

De forma bastante notoria, en la obra de Southerne se aprecian los clisés de la Restauración y del pensamiento del siglo XVIII, como la llamativa apreciación al trabajo femenino, el estilo refinado, afrancesado, y la fuerza con que se muestran las pasiones, esta última es la que aparece como

dominante en la crítica, especialmente durante la época en que actuó Garrick. En su puesta destacan los críticos la cuidada dicción y modales de sus actores. Hacia fines del siglo XVIII, la crítica ponderó más la “revelación de la maligna esclavitud”, aspecto no bien desarrollado por su autor a no ser por las desdichas que ocasiona un amor imposible, porque no se trata de una tragedia de esclavos sino de un buen príncipe angolés esclavizado, y de su heroína en amores, a quien también disputa el Teniente gobernador de la plantación colonial, aspecto al que más de uno le llevó a decir que la pieza debía revisarse para eliminar esos valores propagandísticos, alterados del original y adaptados a la situación de aquella época. Con esto se consiguió prohibir la pieza en los teatros con tradición del comercio de esclavos como lo fue Liverpool. A pesar de las críticas la obra fue constantemente adaptada, aprovechando las intrigas secundarias que Southerne no desarrolló bien.

Durante los cinco actos de la obra, más un prólogo y un epílogo (escrito por William Congreve), se desarrolla una historia de amor entre Imoinda y el Príncipe esclavo Oroonoko, en un campo colonial inglés en América, como expresa la obra, Surinám como real posesión.

En un ambiente de plantaciones, sirvientes de autoridades coloniales, marineros, indios, esclavos, hombres, mujeres y niños culminará esta tragedia, tal vez la más antigua del Continente.

Como lo expresan los versos del Príncipe Oroonoko, luego de matar al Teniente gobernador y al dar abrazo final a su amada ya muerta:

Se ha ido. Ahora ya todo termina para mí/
 Calma, que ella descansa. O no nos iremos/
 Pero déjenme que brinde tributo a mi dolor/
 Tan sólo con unas tristes lágrimas dedicadas al
 recuerdo de mi amor/ Y ahora sigo yo— (*llora
 sobre ella. Un ruido se aproxima*). Mucho me
 demoro/ El ruido se acerca más y más/
 deténganse, antes de irme/ Hay algo que debo
 hacer. Debe ser así/ Y ahora, Imoinda, te
 pertenezco todo. (5,v,versos 280-287).

 (1) Publicada en versión digital en *Revista Venezuela Analítica*
 No. 30 (Agoto, 2008), sección Sociedad, pp. 1-4.

BIBLIOGRAFIA.

- "Ben, Aphra", Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp ©
 1993-1997. También ver Enciclopedia Britannica. Vol.2,
 15ª edición, 1988, p.50.
- Jordan, R. and Love, H.(ed.) "Prólogo" *The works of Thomas
 Southerne*. Vol. II. England, Clarendon Press, 1988. pp.
 90-101.
- "Garrick, David", Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp ©
 1993-1997
- "Kean, Edmund", Enciclopedia Encarta ® 98. Microsoft Corp ©
 1993-1997.
- Southerne, Thomas, *Oroonoko*. En: Jordan, R. and Love, H.(ed.)
The works of Thomas Southerne. Vol. II. England,
 Clarendon Press, 1988. pp. 90-180.
- _____, Enciclopedia Britannica. Vol.2, 15ª edición, 1988, p.52