

curiosamente las tendencias literarias: si algunas van resonantemente al encuentro de lo específicamente teatral...

otras tocan lo teatral o lo eluden.

No se trata de reiterar la dogmática archivada: esto pertenece al teatro, esto no pertenece (¿y quien lo estatuye?)

...una escuela dramática específicamente venezolana, bien distinta de la que corresponde a otros países americanos, desarrollada en inferioridad de condiciones respecto al avance escénico de otras ciudades, pero capaz de ofrecer productos elaborados que pueden figurar sin temor junto a lo mejor de la producción latinoamericana.

Nacen de la problemática que ofrece el medio cultural en que actúan los dramaturgos que puede definirse como el Gran Cisma Venezolano: ese período en que se rompe la continuidad evolutiva de una cultura se extravía la identidad pre-existente...

...los teatraleros del setenta proporcionaron una renovación que ha permitido construir sobre sus bases el edificio del espectáculo actual...

A LA BUSQUEDA DE LA NACIONALIDAD POR EL TEATRO

angel rama

● Espectáculo apasionante es ver hoy el traslado al gran público, a través de los sistemas de comunicación masiva (cine, televisión), del arte que cultivaron las minorías cultas del país hace diez o quince años. Si ciertamente es una mera instancia de la rueda de la vida, siempre en movimiento, que hoy alza lo que ayer estaba encubierto y mañana lo volverá a derribar, también es el reconocimiento a uno de los períodos más ardientes y



vitales de la cultura venezolana, a esa auténtica conflagración intelectual representada por la década de los sesenta. Mientras que otras generaciones artísticas han sido institucionalizadas —la del 18, la del 28 sobre todo— salvándose casi todos en el anonimato del calendario, como alguna vez dijo ásperamente Curtius, los escritores que irrumpieron a la caída de Pérez Jiménez y convirtieron la década siguiente en un campo de batalla con inusual pirotecnia, no han motivado todavía ese responso comunitario ni han sido corroidos por los manuales de historia. De otro modo: siguen insolentemente vivos, acechados por los más jóvenes que buscan descubrir el momento en que asuman la escayola, transformándose en apacibles estatuas del sistema.

De sus aportaciones, ninguna ha resultado más previsoras que la del teatro, pues los teatraleros del sesenta proporcionaron una renovación que ha permitido construir sobre sus bases el edificio del espectáculo actual, desde el que se trasmite a las masas por los canales de la televisión y el cine, hasta el que afecta a las minorías en los café-concerts y en las pequeñas salas experimentales. La década perezjimenista no sólo terminó de disgregar las viejas estructuras políticas aletargadas bajo el gomecismo, permitiendo así la irrupción de partidos modernos, separados del pasado por un foso ardiente, sino que también terminó dando el hachazo a la continuidad histórica del país, a las formas culturales de una tradición que tenía sus bases en el ruralismo y sus canales en una pequeña élite capacitada, las que fueron subvertidas por la brusca emergencia de la ciudad (o el *Boom Town*), por la inmigración campesina que cubrió los cerros, por el nuevo régimen de prestaciones de una sociedad incipientemente industrializada, por el cosmopolitismo caraqueño que si tenía hondas raíces (la novelaría de las ciudades del litoral de que hablaba Humboldt) fue potenciado por la dependencia externa y por la inmigración externa masiva, en fin, por esa circunstancia que ya habíamos mencionado: Buenos Aires y San Pablo al bruto despertar de la cálida ayuda a la intemperie que aporta la modernidad.

Entre los muchos muertos que dejó el perezjimenismo se encontraba el teatro, un arte que se emparenta al mitológico Fénix por su capacidad para renacer frecuentemente. Por esa razón, cuando resulta que quienes

lo conjuran parten de la nada: su nueva vida, es una creación *ex-nihilo*, como obedeciendo a una memoria interior, casi inmortal, que conduce siempre a los hombres (a los jóvenes entrados en la pubertad) hacia la *mimesis*. Se incorporan, ya conscientes, al almacén de máscaras y vorazmente se las prueban, una tras otra: algunos jamás pierden el vicio; otros aprenden el consejo de Nietzsche y sabedores de que algún día deberán quitárselas se van probando aquellas que cada vez son más parecidas a su rostro.

De los jóvenes para quienes la caída de Pérez Jiménez figuró el alzamiento del telón sobre el teatro de la vida, el más atento a lo que el teatro tiene de comunidad y por lo mismo el más obsesionado por la historia de esa comunidad, fue Isaac Chocrón. Solo así pueden explicarse esos planes desmesurados: la creación de un grupo teatral afín, la constante insistencia en la difusión de nuevos autores, cosa que normalmente es pesada carga, la publicación de revistas y de colecciones teatrales para conceder alguna perennidad al texto, su inclinación hacia la historia y el memorialismo que registran tanto sus novelas y su última pieza, *La máxima felicidad*, como los útiles y precisos prólogos que viene poniendo a los textos teatrales de la colección que dirige para Monte Avila.

(1). En uno de ellos, dice: "Según los pocos estudios sobre la materia, se pueden distinguir tres generaciones sucesivas: la que surgió en los años cincuenta, cuyas figuras predominantes han sido José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud e Isaac Chocrón; la de finales de la década de los sesenta por Rodolfo Santana, laureado por to-

dos los premios que se ofrecen en el país y finalmente la generación que comienza a destacarse en la actualidad, sobresaliendo va el nombre de Edilio Peña". Efectivamente, los aludidos "pocos estudiosos" coinciden en líneas generales con el esquema (2), aunque no compartan la estricta selección de nombres que hace Chocrón.

En cambio coinciden con él en el olvido respecto a lo que había pasado antes en el teatro. Los esfuerzos de recuperación de Guinand y el sainete (dentro de las líneas tendenciales y decorativas del arte "retro" que rige el espectáculo en todas partes actualmente) no han pasado de evocaciones amenas de los "años locos", quiero decir, no han sido capaces de reintegrar como valores actuantes los que corresponden al teatro del gomecismo.

En el principio fueron ellos sobre el vacío, parece rezar este nuevo Génesis. Tanto vale decir que son responsables de la constitución de algo que no he visto apreciado cabalmente, ni siquiera reconocido en su entera significación: la creación de una escuela dramática específicamente venezolana, bien distinta de la que corresponde a otros americanos, desarrollada en inferioridad de condiciones respecto al avance escénico de otras ciudades latinoamericanas, pero capaz de ofrecer productos elaborados (obras teatrales) que pueden figurar sin temor junto a lo mejor de la producción latinoamericana. Un distingo previo es obligatorio: el teatro nunca necesitó, para existir, de la colaboración de los autores teatrales e incluso ha habido épocas enteras de la historia, tal como observara agudamente Ortega y Gasset, que fueron intensos períodos de actividad teatral y carecieron sin embargo de creadores importantes. Sólo que esos períodos quedaron sin descendencia; no pudieron hacer su legado, el cual sólo es posible a través de un texto teatral. A pesar de trabajar en un período de escaso desarrollo escénico como parece haber sido la década de los sesenta, es posible citar creaciones que estimo permanentes: la obra más plena y equilibrada de Román Chalbaud, *El pez que tumba* (1969), parece cerrar ese tiempo, donde se sitúan textos de la calidad del de Elisa Lerner *En el vasto silencio de Manhattan* (1963) que tiene dudas con Williams, pero también con la McCullers, y el ejercicio más austero y ascético cumplido por el teatro venezolano, dentro de un teatro que se desmoronaba, el de Isaac Chocrón, *La máxima felicidad* (1971).

1. Monte Avila ha creado una colección de teatro dirigida por Isaac Chocrón, que enfrenta al habitual olvido por los editoriales de este género literario. Sus títulos recientes, que han servido de base a este comentario, son: Román Chalbaud *La quema de Judas*; varios *Los siete pecados capitales*; Chocrón *La máxima felicidad*; Gilberto Ferra *Los fantasmas de Tulamón*; Santana *Taramula*; Peña *Resistencia - El Cirujano*; Lerner *Vida con mamá*; José Antonio Rial *La muerte de García Lorca*; Carlos Guinand *El teatro del gomecismo* (1971).

2. Entre esos estudios debe mencionarse el de Leonardo Azarman Jiménez, *El teatro venezolano*, Caracas, INCEA, 1967 y los de Rubén Montaner, *La misa y el veneno*, Caracas, Universidad de Carabobo, 1971. Un estudio crítico y documental del teatro venezolano, Caracas, U.C., 1971. Un enfoque crítico del teatro venezolano en Monte Avila, 1975.

cénicas: *Tric-Trac* (1967). Abriendo la nueva década, ahora vigente, un texto que sin embargo pertenece a la cosmovisión peculiar de los sesenta, el *Profundo* de José Ignacio Cabrujas, cuya problemática corre pareja con la de Chalbaud.

Las obras del período alternan curiosamente las tendencias literarias: si algunas van resonantemente al encuentro de lo específicamente teatral (como es el caso de las piezas de Chalbaud, instaladas desde el comienzo en una captación de la mecánica escénica, tanto la tradicional, como la lentamente renovada) otras tocan lo teatral o lo eluden. No se trata de reiterar la dogmática archivada: esto pertenece al teatro, esto no pertenece (¿y quién lo estatuye?). Se trata de ver cómo Chocrón descubre desde *Animales feroces* (1963) la futura instancia de la novela a la que se incorporará una década después y cómo Elisa Lerner instala dentro de ella sus mejores virtudes, desde *Una entrevista de prensa* (1959) hasta su reciente *Vida con mamá*.

Del mismo modo, estas obras alternan diversas soluciones, a veces contrarias, para problemas comunes del teatro.

Esto permite avizorar, más allá de las alianzas grupales, de las relaciones peligrosas y demás notas distintivas de la dramaturgia venezolana que ponen de manifiesto el poder de una fuerte tendencia endogámica, los rasgos peculiares de las tendencias artísticas diferentes y de las cosmovisiones intelectuales enfrentadas. Pero antes de verlas, pasemos un momento por la endogamia. Ella parece nacer del escaso número de participantes del fenómeno teatral en un medio muy reducido, pero también de una fuerte tendencia a las convergencias o a las repeticiones.

Esos dramaturgos se han unido muchas veces para empresas comunes. Algunas pudieron parecer exitosas, como el *Triángulo* de 1962 que reunió a Chalbaud, Cabrujas y Chocrón a manera de manifiesto generacional, donde la voluntad de existencia superó las insuficiencias iniciales; otras resultaron en cambio fatales, como *Los siete pecados capitales* de 1974 que pareció el entierro de lujo de la dramaturgia venezolana, pues salvo el impecable texto de Cabrujas, lo demás naufragó en la liviandad o en la mediocridad, a pesar de que entre esos seis restantes estaban los nombres de quienes hoy somos como ejemplares.



ISAAC CHOCRÓN: De los jóvenes por quienes la caída de Pérez Jiménez figuró el alzamiento del telón sobre el teatro de la vida el más atento a lo que el teatro tiene de comunidad y por lo mismo el más obsesionado por la historia de esa comunidad.

ROMAN CHALBAUD: "Contó con esa veta paolíniana que le permite una captación feliz de los *ragazzi de vita*, pero eligió el costumbrismo tradicional."

JOSÉ IGNACIO CABRUJAS: "La obsesión de salvar las tradiciones analfabetas."

Otras veces la endogamia se expresa como la necesidad de trabajar sobre "tema y variaciones", que establece entonces series de variantes a partir de alguna condición previa dada: el principio del juego escénico libre que postuló Cocteau e introdujo al español Lorca en su teatro experimental, recorre *Fiésole*, *Los ángeles terribles*, *Alfabeto para analfabetos*, y lo reiteran Santana y Peña; la solución escénica del pequeño grupo cerrado auto-suficiente, que se abre con *Los ángeles terribles* de Chalbaud, pasa por *Nuestro padre Drácula* de Santana y se cierra en *La máxima felicidad* de Chocrón. A la visión socio-histórica de *Asia y el lejano Oriente* de Chocrón responde la más explícita de *Barbarroja* de Santana y al sistema de dominante-dominado en un circuito cerrado como es *La muerte de Alfredo Gris* de Santana responde su utilización en *Resistencia* de Edilio Peña.

Entre todos circulan planteos comunes, obsesiones comunes, que manifiestan un núcleo reducido, pero también una búsqueda encarnizada del público, acechando la menor eventualidad de un contacto exitoso, para insistir por esa brecha de la muralla.

Pero más importantes son las tendencias y cosmovisiones que dibujan las fuerzas operantes. Nacen de la problemática que ofrece el medio cultural en que actúan los dramaturgos y que puede definirse como el Gran Cisma Venezolano: ese período en que se rompe la continuidad evolutiva de una cultura, se extravía la identidad pre-existente, irrumpe violentamente un nuevo sistema marcado por los materiales importados y se ingresa al crisol de una sociedad aluvional a la que concurren todos los estados del país y los países circunvecinos. Dos tendencias se manifiestan entonces, más que como fuerzas opuestas, como fuerzas eventualmente concurrentes a las que es necesario relacionar y adecuar entre sí para que permitan el nuevo avance e integración de la sociedad, por ende de su cultura y de su arte: es por un lado el afán de recuperar los orígenes, de restaurar la tradición que existía, de recoger los productos internos pacientemente elaborados en el seno de una población mayoritariamente rural, de conservar e intensificar el sistema de identificación que le permitía producir y sobrevivir; es por el otro la necesidad y urgente modernización, la apropiación de un instrumento que ha permitido el triunfo de los Estados Unidos, e

rollo de niveles de más alto rigor y exigencia acordes con las características de un medio que se industrializa velozmente. la construcción de una nueva identidad que pueda albergar a grandes masas, no sólo a élites y que sirva a una pluralidad dinámica.

Cada una de estas fuerzas muestra rostros disímiles: en la primera tanto se cobija un folklorismo de tablado, con cuatro y liqui-liqui, como el descubrimiento de las formas artísticas de la cultura marginal y analfabeta (que van de las oraciones populares hasta la pintura ingenua de un Lunar) o la restauración de aportaciones artísticas que habían pasado inadvertidas (la poesía de Ramos Sucre o la cuentística de Julio Garmendia); en la segunda se registra la novelaria mimética que incorpora cualquier operación artística norteamericana simplemente por la marca "Made in USA" pero también dentro de ella se asiste a un descubrimiento de estructuras y de instrumentos que permite un violento avance cultural.

Aunque podría decirse que Chalbaud y Cabrujas corresponden más a la tendencia primera y Chocrón y Lerner a la segunda, la verdad es que todos están en medio del choque de contrarias alas, navegando dificultosamente y procurando encontrar soluciones para la agitación en que se encuentran. La obsesión de salvar las tradiciones analfabetas es visible en Cabrujas, pues sobre esos materiales construye *Profundo*, pero al mismo tiempo su afán de incorporación de los materiales extranjeros a ese mismo nivel se testimonia en sus adaptaciones, aquejadas mayoritariamente del vicio de forma (estrictamente de forma) según el cual Desdémona sólo puede ser asesinada en Barlovento. Se trata de una solución bienintencionada, pero superficial, a un problema profundo como es el de la necesaria absorción del legado civilizador del mundo por parte de una sociedad sin educación, aluvional, procedente de un fondo campesino.

De ahí que las adaptaciones fracasen aplicadas a Shakespeare y parezcan triunfar aplicadas a Suassuna, cosa que se explica fácilmente: Suassuna no las necesita, pues él cumple creativamente en su teatro, la operación de restaurar las tradiciones regionales, marginales y analfabetas, dentro de un tenue afán de modernización. Es lo que el mismo Cabrujas se plantea con más rigor en *Acto cultural de la ciudad de Louis Pasteur* (1976) pues es el nivel de realidad en un proceso de intermediación y de repre-

sentación, (como es un espectáculo teatral dentro de otro espectáculo) aunque no sobre el cual levanta su estructura intelectual más moderna.

La solución que Chalbaud encontró al problema en sus tres obras mayores, (*Sagrado y obsceno*, 1961, *La quema de Judas*, 1964, *El pez que fuma*, 1969) es más simple, menos aparatosa, pero más eficaz. Contó en su ayuda con esa veta pasoliniana de su temperamento artístico que le permite una captación feliz de los "ragazzi de vita", pero eludió el costumbrismo tradicional a que esa línea podía llevarlo mediante dos elementos: por un lado una apelación al simbolismo más divulgado, sobre todo el de origen religioso, que le prestaba una caja de resonancia más amplia a sus criaturas, una significación más alta a un argumento realista mínimo, y una comunidad más extensa: por otro lado su habilidad para construir contrapuntísticamente las situaciones, para desarrollar la simultaneidad, para evitar ese pecado mayor de la dramaturgia venezolana (la linealidad narrativa de las situaciones) mediante el entrelazado de plurales historias y personajes. Las tres obras cumplen con estas normas: recogen la vida del suburbio, los seres desvalidos animados de secreta nobleza, la historia turbia de un estrato social que parece ser escamoteado por la ciudad "modernosa" de las autopistas y pirámides (como ya lo hiciera en la narrativa Salvador Garmendia) materiales todos que son específicos de la tradición analfabeta superviviente, pero progresivamente va perfeccionando su capacidad estructural, deja de lado los elementos adventicios ocasionales y al final se concentra en un sistema que aunque pueda deber algo a Genet, se reintegra al seno de su sociedad y la muestra interiormente. Ya aquí la ritualización de la vida, la mezcla de lo "sagrado" y lo "obsceno" que hace lo propio de su visión del mundo, está más allá del juego o de la biografía: es una imagen válida de la realidad.

Colocado en la opuesta vertiente, la que corresponde a una atención deslumbrada por la renovación de las formas teatrales (puestas al servicio de una historia siempre contada desde un ángulo personal) Isaac Chocrón avanzó hacia la percepción del juego escénico como asombroso malabarismo.

Ya Azparren lo reconoció ("es solo un preciso constructor de estructuras teatrales") sin darle la demasada

pero desde entonces (1967) Chocrón encontró en el sistema aleatorio de Cage un refuerzo a su búsqueda original. No obstante, reconocemos en él dos caminos paralelos: el más narrativo, de *El quinto infierno*, *Animales feroces*, *O.K.* y aquel donde investiga el funcionamiento de un aparato de relojería perfecto: *Asia y el lejano Oriente*, *Tric-Trac*, *Alfabeto para analfabetos*. Con variable fortuna, aquí está lo suyo, aunque su mejor logro ha sido arrancado a un cruce fecundo de los dos, representado por *La revolución*, donde además Chocrón intentó que el homosexualismo no fuera un mero aditamento pintoresco desde el escenario, como otro anzuelo para atraer la morbosa curiosidad, sino un lente a través del cual se pudiera contemplar, legítimamente, el universo.

De toda su investigación escénica, el punto más adelantado está representado por *Tric-trac*, porque es la demostración de la posibilidad casi balletística de un teatro abstracto, guarda en sí la eventualidad de un máquina combinatoria de su eficacia y porque permite el funcionamiento de ese sistema dialogante que es probablemente la mayor conquista de Chocrón. Pues él es quien ha resuelto con limpieza y precisión el problema de la lengua escénica, creando un lenguaje alejado del mero costumbrismo y también de la retórica literaria, preciso y diestro, rápido y certero, que si rinde su mejor dividendo en el puro juego, también es buen conductor para una revelación trágica como la que se va desplegando suave, austera y dolorosamente en *La revolución*. Quizás se necesitaba un autor preocupado por las formas, hasta el grado de desatender (aparentalmente) los mensajes más o menos psicológicos o sociales que estila el teatro venezolano, para que se aplicara a una investigación del funcionamiento escénico estricto, en la lengua del diálogo, en la maquinaria de la acción, en la definición del personaje mediante cotejos y contrastes que hace de cualquiera de ellos un elemento permutable dentro de un sistema.

En todo caso, el período de investigación de Chocrón correspondiente a sus dos piezas de 1966 y 1967 así como el triunfo de *Asia y el lejano Oriente* (dentro de los mezquinos límites que permiten hablar de éxito en el teatro venezolano, con pequeñas salidas y funciones tres veces por semana) puede considerarse un hito

central para las sucesivas generaciones de dramaturgos. Escritores como Rodolfo Santana, Britto García o Edilio Peña, se instalan con toda naturalidad en una línea experimental, hacen suyos los aportes del teatro norteamericano moderno (sobre todo en sus expansiones más comerciales del tipo de *Hair*), manejan los instrumentos que son abandonados al teatro por el cine, incorporan las cosmovisiones futuristas de la ciencia ficción, pero al mismo tiempo asumen, en especial los dos primeros, una preocupación social, política y fundamentalmente nacional y protestaria, para enfrentar la realidad del país.

Lo que en ellos resulta adquirido, es la impostación experimental del teatro. Sus variadas deudas con corrientes y autores contemporáneos (en directo aprovechamiento o mediatizado por sus adaptaciones por el cine o diversos medios) no escamotea su relación con la problemática nacional, su búsqueda de una comunicación moderna con un público afín. En ese sentido puede decirse que ellos conservan en la década del setenta una actitud de riesgo y de búsqueda que no se percibe en el recién nacido cine venezolano que ha sido capaz de retornar al costumbrismo que hace casi un siglo abandonó la literatura.

Rubén Monasterios encontró que Santana representaba "el auténtico salto hacia el futuro en la dramática venezolana". Si se le compara con sus mayores puede decirse que lo que en ellos es toque ocasional, revelación no agotada, en él se transforma en preocupación central y es acometida con una intensidad casi física que procura una nota distinta. Santana gana en ritmo, en violencia, en mayor elocución significativa, aunque paga esas conquistas con un material bastante convencional (los ingredientes de la ciencia ficción) al que intenta distorsionar con visión grotesca, tal como se observa en *Tarántula* (1972). El esquematismo didascálico que sirve a los mensajes es compensado por la ferocidad de las situaciones y, más que nada, por la superposición de urdumbres narrativas, pero más que esas comunicaciones intelectuales al auditorio, lo que defiende mejor el arte de Santana es el aspecto siempre incompleto y como abocetado de sus piezas, la urgencia y oscuridad con que parecen amasadas, la eventualidad de que puedan desmoronarse, modificarse, ser como una moneda en pa-

manente ignición que no ha encontrado el molde que la fije.

Más preciso, más dibujado, en la línea creativa de Chocrón, es el teatro de Edilio Peña: se instala en la vena del absurdo, maneja sus recursos que son ya bienes mostrencos, pero se salva del epigonalismo por el acento convincente con que signa a sus personajes, por su austeridad para agotar las relaciones de la pareja, por su innata capacidad para la transición. Las sombras de los dramaturgos del absurdo, encabezados por Beckett, pasan sobre este teatro, pero a la edad de Peña lo importante es descubrir maestros, aunque me sospecho —leyendo *El Círculo*— que un día descubrirá que le es más próximo Strindberg que los contemporáneos del absurdo.

Luis Britto García maneja indistintamente la prosa narrativa o el género dramático, expresándose de la misma manera. Es también de los modernos y experimentales, preocupado de transmitir un mensaje social muy simple y efectivo. Por eso quedaría situado dentro de la descendencia protestataria que en América Latina ha tenido el teatro norteamericano actual, si no fuera una búsqueda más acuciosa mediante formas simbólicas, una investigación del futuro que funciona como una persuasiva pantalla para ver la actualidad. Decir que la nacionalidad (al menos la que se forja en el crisol de la capital) está prevista en su obra, como en los autores antes citados, implica reconocer que todo este teatro tiene una muy nítida marca: la búsqueda del significado de la vida nacional en la circunstancia histórica presente.

Jouvet decía que no hay teatro sin público ni teatro fuera del presente.

Estos autores, sin embargo, demuestran que sin haber contado con públicos multitudinarios (que ahora comienzan a imantar, quizás a extraviar, a algunos) fueron capaces de componer obras que parecen teoremas sobre el universo al cual pertenecemos. Forzoso es reconocer que en estas piezas se encuentran proposiciones más amplias y válidas sobre el presente de la cultura venezolana, que las habituales en otros géneros literarios. Aun sin público, son investigaciones sobre el presente; siguen por lo tanto, casi sin que sus autores a veces lo perciban, el conquiso desarrollo que tiene la sociedad venezolana de los últimos días de este

ELISA LERNER



EDILIO PEÑA



RODOLFO SANTANA



LUIS BRITTO GARCÍA