

Román Chalbaud: El realismo crítico en el teatro venezolano de los sesenta

Leonardo Azparren Giménez

A manera de recordatorio

Gracias al sacudón de modernidad provocado a partir de 1945 por el español Alberto de Paz y Mateos, el mexicano Jesús Gómez Obregón en 1947 y la argentina Juana Sujo en 1949, a quienes se sumaron poco después el chileno Horacio Peterson y el rumano Romeo Costea, así como por los grupos de teatro creados en los cincuenta por estos pioneros y sus alumnos, el teatro venezolano vivía un conflicto de ruptura y cambio cuando se inicia la democracia en 1958 con su modelo social democracia/petróleo (Azparren Giménez 1994, 73-101). Los hombres de teatro estaban conscientes de que no había vuelta al pasado, porque los pasos dados para renovarse con el conocimiento de nuevas técnicas actorales (Stanislavsky, Jovet, etc.) y de la dramaturgia universal de la postguerra les abrían un nuevo período en el que serían sus protagonistas.

En 1958 la dramaturgia no se correspondía con las necesidades de ese hombre de teatro, que deseaba estar a tono con las tendencias mundiales de la puesta en escena y montar a los autores norteamericanos y europeos. Era una ruptura teatral global generada por el cambio democrático frustrado que hubo entre 1945 y 1948 y por el ideario estético que se vislumbraba con la caída de la dictadura (1948-1958). Los intentos de la dramaturgia tradicional para incorporarse al cambio fueron insuficientes. Reivindicaba haber dado continuidad al teatro nacional, lo que es cierto. Era la última secuela de la dramaturgia surgida a mediados del siglo XIX con Heraclio Martín de la Guardia (1829-1907), cuyo esplendor romántico se ubica en el guzmancismo (1870-1888). Es cierto que había intentado abarcar las nuevas zonas de la realidad emergida después de morir Juan Vicente Gómez en 1935. Pero hasta

ahí. La precariedad del sistema de producción y circulación la redujo a ser, casi exclusivamente, material de lectura. Además, porque no se correlacionó con los cambios históricos propuestos por el nuevo modelo social, en particular el conflicto y la ruptura con la dictadura, la eclosión económica por el petróleo y el nuevo país democrático que pujaba por grandes cambios en los sesenta.

Cuando a partir de 1958 se consolida el nuevo modelo social, la sociedad conoce y disfruta la libertad política y el Estado reprime, controla y vence a la subversión, al tiempo que planifica una sociedad para el bienestar. El acceso a la cultura mundial es acelerado. La solidez de la economía petrolera comienza su hegemonía. El ascenso de la democracia venezolana coincide con la crisis del pensamiento revolucionario en 1968, incapaz de proponer alternativas al modelo social. En los últimos años de la década la vida social terminó por no hacer propuestas innovadoras, amoldándose más y más a los marcos impuestos por el modelo social.

Un autor para su tiempo

Román Chalbaud (10-10-1931) inició su carrera en este ambiente de transición y conflicto y tiene su primer éxito a los 24 años con *Cain adolescente* (1955). En el liceo Fermín Toro fue alumno de Alberto de Paz y Mateos a finales de los cuarenta y comenzó en la televisión cuando fue introducida en el país (1952). En febrero de 1958 estrenó *Requiem para un eclipse*, pospuesta a finales del año anterior cuando lo encarceló la dictadura moribunda, siendo reconocido por el público y la crítica como el nuevo dramaturgo rebelde por antonomasia. Su temprana vocación por la dirección escénica hizo de él un hombre de teatro integral. No es, pues, fortuito que en 1958 lo nombren director del Teatro del Pueblo, cuyos orígenes se remontaban a 1938, al que rebautiza Teatro Nacional Popular emulando la agrupación francesa.

Sus obras producen un cambio radical en la escritura dramática realista. Rompe en forma marcada y firme con la visión localista y típica de los comportamientos sociales de la dramaturgia tradicional. En estrecha correlación con los procesos del nuevo modelo social, es el primero que asume la marginalidad urbana y la codifica en un discurso realista que sepultó el realismo ingenuo precedente, y con el que representó situaciones y personajes pertinentes al nuevo espectador.

Entre 1961 y 1968 escribe cinco. Comienza en 1961 con *Sagrado y obsceno*, a la que le siguen *Café y orquídeas* (1962), *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968), además de

“Las pinzas,” primer acto de *Triángulo* (1962). Con ellas desvela y ficciona la cara oculta de la nueva sociedad urbana y del nuevo modelo social.

Estas piezas integran un conjunto de ruptura y cambio. La fuerza con que confronta los valores institucionalizados carece de antecedentes. Reivindica valores políticos y morales marginales, los estructura como el sistema legítimo de la acción y de los personajes y con rebeldía los enfrenta al orden institucional. Su iconografía de situaciones, personajes, lugares y objetos transformó el imaginario teatral y teatralizó la marginalidad social urbana desde la perspectiva del realismo crítico. Su imaginería tiene una carga poética distanciadora que devino modelo en la vertiente de la dramaturgia venezolana posterior.

Las prostitutas, los marginales y marginados innatos, los delincuentes, las víctimas irredentas y los transgresores morales; el complejo – a ratos – de relaciones amistosas y familiares, los niveles transversales por los que transitan valores y creencias y la instauración protagónica de zonas marginales y ocultadas de la realidad; la apertura del texto y de la escena para los nuevos espacios marginales y ocultados de la ciudad; en suma, su teatralización de la marginalidad lo coloca en la importante encrucijada de los innovadores e iniciadores del nuevo teatro venezolano.

Sus obras

Desde sus comienzos dejó constancia de esta actitud en *Cain adolescente*, primera obra venezolana en la que la marginalidad urbana es protagonista del cambio. Su acción transcurre en uno de los cerros de Caracas, que comenzaban a dar forma al paisaje urbano y al universo humano que emergía entre las contradicciones de la economía petrolera. La acción ocurre en Navidad, carnaval y Semana Santa, períodos religiosos con una temática que siempre le será cara. El lugar de la acción es un rancho y la ladera del cerro, en tanto punto de encuentro y cruce de caminos en los que viven marginados irredentos. En un tejido de relaciones en el que maternidad, prostitución, paternidad y delincuencia se confunden, quedan señalados los elementos que estructurarán los niveles de toda su escritura dramática: su significación profunda, la lógica de las acciones, los motivos y temas de las intrigas y las formas manifiestas de/para la representación.

En 1961 Chalbaud es un dramaturgo más dominado por la pasión que por una razón ideológica. Al representar la realidad de los marcos sociales marginales su intención es colaborar con el cambio revolucionario. Propone la participación política cuando emergía la creencia en la eficacia del cambio

social revolucionario. Vibra con el empuje de una revolución triunfante y con un proyecto nacional emergente para emularla. Con *Sagrado y obsceno* fue percibido como el autor que mejor representaba el nuevo universo social y político por su marcado compromiso político. Chalbaud contribuía con una proposición crítica y práctica en favor de la revolución, revelando la cara oculta de la vida diaria del hombre común marginado y enfrentado a un orden social violento. En el contexto teatral de 1961 el impacto fue inmediato, incluso dentro del teatro venezolano pues ese año, en medio de una polémica, compitió por los premios del II Festival Nacional de Teatro con *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo.

La obra transcurre en una pensión, punto de encuentro y cruce de caminos de los solitarios y desclasados de las clases media baja y pobre. En ese lugar, de todos y de nadie en particular, los personajes construyen su orden social. Tal condición es fortalecida por la disposición del lugar de la acción: “un cuarto que conduce a otros cuartos” y cinco puertas, poblado de objetos tales como imágenes de santos, el extremo de una cama y colchones dispersos. Es la iconografía que lo define, ahora clásica en el teatro venezolano. La estructura elemental de significación que sostiene la acción y las situaciones es la revelación del trasfondo del vecindario, que ya no es paisaje de personajes pintorescos. El vecindario de Chalbaud es el de los marginales de toda ralea, seres incrédulos cuya prioridad es sobrevivir. El cruce de caminos donde coloca la obra le permite representar la marginalidad urbana en su diversidad, provocar el conflicto en un lugar que impone encuentros y componer un cuadro social crítico y grotesco en el que el espectador se re-conoce.

En contraste con los jóvenes enamorados separados por sus creencias en Marx y Cristo, representantes de una nueva conciencia ante el mundo, están los otros habitantes del vecindario que acentúan la crítica al modelo social:

EDICTA (Se arrodilla): ¡Lágrimas de alegría! ¡Se ha salvado la tierra!
¡La esfera es un prodigio de milagros! ¡Miren! ¡Kennedy presidente!
(Abre un periódico que trae la noticia a grandes titulares).

EDICTA, EDIVIA y FIDA: ¡Kennedy presidente!

EDIVIA: ¡Aleluya!

OFIDA: ¡Aleluya!

EDICTA, EDIVIA y FIDA: ¡Aleluya! ¡Aleluya! (s/f, 21)

En 1962 escribe *Café y orquídeas* por razones ni estéticas ni políticas. Chalbaud fue uno de los promotores principales del proyecto independiente Teatro Arte de Caracas. Aún el teatro venezolano no tenía el inmenso apoyo

económico de los subsidios que le dará el Estado a partir del inicio de La Gran Venezuela (1974). A comienzos de los sesenta, un proyecto teatral independiente como el TAC necesitaba del público para asegurar ingresos económicos estables. Para captarlo escribió esta comedia, que no tuvo éxito porque entonces y después el teatro comercial no prosperó en los años sesenta. Es una comedia olvidada que, incluso, no aparece en la edición de sus obras en Monte Avila Editores. Marita King anota (1987, 27) que con esta obra: “Chalbaud hace un experimento con el fin de incorporar al público del teatro comercial al teatro de vanguardia.” Sin entrar a considerar el teatro comercial que no existía, ni el teatro de vanguardia al que en 1962 era convocado con esta obra el público del teatro comercial, lo cierto es que la obra fracasó por sus concesiones al público que quería convocar.

Ese mismo año con José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón escribe *Triángulo*, obra que comienza en sus tres actos de igual manera y a partir de un punto determinado continúa según cada uno de ellos escribió el resto. En esa ocasión a la pregunta ¿Por qué Triángulo? Chalbaud respondió “para jugar en serio con los elementos dados.” Su acto, el primero, se llama “Las pinzas.”

En 1964 estrenó *La quema de Judas*, la más importante obra venezolana del realismo crítico en más de una década. Las situaciones profundizan la condición anónima y cotidiana de los marginales urbanos, creando un conjunto de imágenes violentas que trasuntan en forma grotesca la marginalidad. La consistencia de la visión dramática de Chalbaud la encontramos en la estructura profunda del discurso. Sus personajes construyen un universo social propio opuesto y enfrentado al mundo social general del que son marginados, incluso sin deseos de reinsertarse en él. Son seres alienados en su esencia histórica, porque las circunstancias sociales les niegan la posibilidad de la conciliación. Este aspecto provoca una de las rupturas más radicales. La acción y los personajes no discurren movidos por un discurso ideológico explícito y reiterado; en su actualidad y en sus relaciones viven en conflicto. Su espacio social no es un telón de fondo; es un ámbito material que les compete y afecta. Sus vidas son implacables, materialistas y feroces; de ahí que enfrenten la necesidad de construir relaciones sociales con normas y valores morales al margen del orden institucional, creando para sí un orden paralelo, marginal y enfrentado al resto de la sociedad.

Por esto se aleja del programa político que barruntamos en *Sagrado y obsceno*. El compromiso del ciudadano Román Chalbaud será desde la práctica teatral, con una crítica personal para proponer, en el fondo, una rebeldía

individual desprendida de un mundo que resulta cuestionado por el mismo acto de desprendimiento. La acción de sus obras es una experiencia dramática por el estatuto teatral del conflicto social entre los valores, las creencias y las expectativas de sus situaciones y personajes, y una marginalidad que, a partir de sus causas históricas, alcanza la categoría de condición existencial.

Entre su primer estreno, *Muros horizontales* 1953 y *Café y orquídeas* 1962, el joven venido de Mérida vivió la transición del fin de un período político y teatral que se deshacía por su obsolescencia y del inicio de otro que, por tal, ofrecía mejores expectativas. El joven dramaturgo y director se gesta y se pone a prueba con su primer grupo de obras. Conoce el drama de la sociedad urbana desde su experiencia personal, y la representa con la recreación del imaginario que ella misma le provee. Ese imaginario no postula una identidad en trance de desaparecer; sólo muestra su comportamiento cotidiano. Ese imaginario, sustentado por valores, creencias y expectativas que vectorizan la trama, estructura una visión política y poética desgarrada de la existencia marginal, que dará origen a sus mejores obras.

Entre 1964 y 1968 Chalbaud alcanzó el punto de ruptura definitivo. Consigo mismo al decantar y condensar los intentos de renovación dramática probados en sus obras iniciales, pero también con el teatro venezolano anterior. Esa ruptura y ese cambio están contenidos en *La quema de Judas*, *Los ángeles terribles* y *El pez que fuma*, triángulo que se complementa y enriquece en tanto son una nueva escritura dramática, una nueva manera de abordar lo nacional y la teatralización de un universo imaginario. Estas tres características definen en forma clara la ruptura y el aporte de Chalbaud al nuevo teatro venezolano. Concentramos en ellas nuestro estudio por conformar un universo delimitado y coherente, con una poética personal enraizada y correlacionada con los marcos sociales en lo que otros dramaturgos lograron sus propios modos de expresión.

La escritura dramática

1. Abordaremos en primer lugar su escritura dramática para comprender la estructura común de las obras y el estatuto teatral del mundo social en ellas inscrito, a sabiendas de que el texto provoca en el lector una ficción representacional. La escritura dramática tiene mecanismos inherentes que hacen posible el paso a la escritura escénica, tales como la distribución del texto en personajes y ambigüedades y didascalías espacio/temporales (Pavis 1998). Esos mecanismos hacen posible el paso de una escritura a otra, y los entendemos como la teatralización de las historias. Y entendemos

teatralización como la puesta de un conjunto de eventos en espacio/tiempo escénico. Por tanto, aquello que estructura la escritura dramática es base para comprender el sentido pleno de un texto.

En su escritura las situaciones y los personajes son sistemas sociales autónomos con relaciones jerarquizadas. Esa autonomía ficcional no resta historicidad a los conflictos, puesto que no se prestan a equívocos respecto a su enraizamiento en el entramado social. Las situaciones y los personajes son percibidos por el espectador a través de un sistema de imágenes propias, pero no porque el autor retrate, aún de pasada, lugares y situaciones cotidianas.

En *La quema de Judas* el nombre del doctor Altamira alude, como metáfora del poder económico y político, al barrio del mismo nombre en el este de Caracas, asiento de la burguesía ilustrada de los sesenta. Altamira es un explotador irresponsable porque dispone de recursos para no someter sus actos ante nadie, y no escapa a cierta marginalidad social con poder económico. Es la causa remota pero actuante de las situaciones y, en tanto personaje, figura en la estructura textual como una entidad general (es el explotador).

En las tres obras, el espacio y los objetos son un sistema cuyo significado historia la acción. La connotación social del conjunto espacio/objetos es determinada por la idea central, de forma tal que explica la secuencia de las situaciones de los personajes, quienes, a la vez, dan sentido a su pertinencia social y a su historicidad. Ese conjunto organiza la espacialidad social, como vemos en *La quema de Judas*:

(Entra Ganzúa. Es un lisiado, sobre un carrito con ruedas. Trae un paquete).

LA SEÑORA SANTISIMA: ¡Ganzúa! ¡Ganzúa! Nos lo mataron. (Ganzúa se abraza a ella) ¿Por qué lo mataron, Ganzúa, por qué lo mataron?

GANZUA: Le he traído esto. Para que coma algo. (Saca un trozo de pan del paquete).

LA SEÑORA SANTISIMA: No quiero.

GANZUA: Le hace falta. Tiene que alimentarse. Coma, coma. (La Señora Santísima acepta el pan con tristeza).

EL PERIODISTA: (A Ganzúa) ¿Ya te interrogaron?

GANZUA: ¿Quién es usted?

PERIODISTA: Un periodista.

GANZUA: No venga a molestar. Basta con las preguntas de los policías. (Va a la urna) Vamos a vengarlo, Señora Santísima.

LA SEÑORA SANTISIMA: No quiero más sangre. (Se le cae el trozo de pan que había comenzado a masticar lentamente) Siempre he sido torpe. Las cosas se me viven cayendo de las manos. (El Periodista va a recoger del suelo el trozo de pan) No se moleste, señor. (Lo hace ella misma).

GANZUA: (Mirando la urna) Quiero verlo.

LA SEÑORA SANTISIMA: ¿Quieres que te alce?

GANZUA: Sí.

EL PERIODISTA: (A ella) Permítame, yo lo ayudo. (A Ganzúa) ¿Quieres?

GANZUA: Bueno (El Periodista lo alza. Ganzúa mira fijamente el cadáver). Parece otro.

LA SEÑORA SANTISIMA: (Mordiéndolo el pan) Es él, Ganzúa, es él. ¿Tiene los ojos cerrados, verdad?

GANZUA: Sí, cerrados. (A El Periodista) Bájame. (1992 a, 24)

Así como en cada lugar se vive con sentido de pertenencia y de permanencia, los objetos son materiales útiles para la vida y simbolizan la idea de la obra y la visión que de sí y del mundo tienen los personajes. El lugar de la acción y los objetos determinan las relaciones mercantiles y poéticas de los personajes, con algunas imágenes relevantes como el gran icono chalbaudiano de la cama, objeto/lugar privilegiado de retención y de amor.

2. La escritura dramática de Chabaud de los sesenta se caracteriza por una ficcionalidad más social que psicológica. El espacio de la acción es un lugar con la función de ser punto de encuentro y cruce de caminos de desclasados y delincuentes. *Sagrado y obsceno* ocurre en “un cuarto que conduce a otros cuartos” de una pensión de la clase media baja. El cuarto de Glafira es tan pequeño “que una tercera parte de su cama sobresale y está en escena.” *La quema de Judas* es en un barrio de Caracas. El escenario está vacío, y los personajes lo llenan de objetos que construyen el espacio dramático a medida que avanza la acción. *El pez que fuma* es un burdel. La acción de *Los ángeles terribles* tiene lugar en “una habitación destartada sin ventanas y llena de objetos.” El espacio de la acción enraíza el universo dramático en marcos sociales en los que la marginalidad es la protagonista que otorga la significación global.

La estructura narrativa de *La quema de Judas* es abierta. El Periodista y la Señora Santísima construyen la acción como una noticia para el periódico en el que aquél trabaja. El conjunto tiempo/espacio de la acción en su estatuto social es el cerrado de una casa; pero su teatralidad es construida

abierta a voluntad de la lógica de la acción por obra de la averiguación del Periodista. Ocurre en Semana Santa y la re-construcción de los hechos teatraliza el conjunto de los objetos en un espacio cual altar en el que los personajes ofician el drama. Pueden agruparse así: 1. Féretro, taburete y velas; 2. Muñeco de Judas, perfumes e incienso; 3. Neveras, lavadoras, ventiladores, cocinas, radio transmisor y grandes piezas de carne cruda; 4. Imágenes de ovejas, reyes magos, Virgen María, buey, vaca, mula, San José y traje de niña; 5. cama y mosquitero; 6. Cristo, cáliz, salterio, copón, custodia, purificador, gorjal, cenefa, sobrepelliz, estandarte y cruz; 7 armas.

La sala principal de *El pez que fuma* cumple la misma función discursiva del lugar de encuentro de *Sagrado y obsceno*. El conjunto espacio/objetos sostiene la intriga en tanto estructura de significación. Fortalecido el sentido profundo de la obra con estos elementos, la historia. Los personajes son sólo en el burdel. Los objetos son: 1. Mostrador, máquina registradora, piano, rockola, espejos, mesas y sillas; 2. Telescopio; 3. Papel higiénico, útiles de limpieza, cuaderno y lápiz; 4. Colchonetas; 5. Plato, leche, cucharas y cambures; 6. Mercancías: muñecos, cuadros, artículos de belleza y de tocador; 7. Armas; 8. Ataúd y cirios.

El lugar de encuentro propicia una anagnórisis necesaria, que en *Sagrado y obsceno* evidencia el sentido de la confrontación marxismo/catolicismo de los dos personajes jóvenes y de la música de Bach, Handel y popular. La religiosidad y la delincuencia son la fuerza actancial en *La quema de Judas*, en la que el tiempo de la Semana Santa y las imágenes de santos robadas fortalecen la ironía del lienzo social. En *El pez que fuma* la escritura dramática ostenta sin mediaciones en todos sus niveles el estatuto social de una marginalidad más profunda, modelo que encontramos con un funcionamiento similar en *Miénteme más* (1991) del puertorriqueño Roberto Ramos-Perea.

El discurso es polisémico porque la imaginería religiosa y sexual (la presencia perenne de la cama), construye varios niveles de significación con los que Chalbaud re-escribe la vida cotidiana. La música aporta al conjunto espacio/objetos otros niveles a los que son transportados los personajes, y ambos remiten al subtema del arte y su importancia vital. Así postula salidas que, por irrealizables, son críticas: el barco en el que los jóvenes “sueñan que están viajando” al final del segundo acto de *Sagrado y obsceno*; la quema de Judas el domingo de Resurrección para ajusticiar al malo general; el telescopio para descifrar el lenguaje del universo en *El pez que fuma*; el órgano en *Los ángeles terribles*.

El parentesco visual de *Los ángeles terribles* (1967) con las otras obras contrasta con su escritura metafórica, por medio de la cual Chalbaud transfiere el universo social a un segundo nivel ficcional de la realidad, enriqueciendo su escritura. Al comienzo de la quinta escena, “El bautizo,” cuando ha terminado de construir la muñeca Aspasia, Zacarías da una interpretación de su universo social ficcional:

Su nacimiento es una solución para los que no tienen solución. Porque hemos inventado una magia dañina, muleta para sostenernos. Un idioma dañino, languarada para entretenernos. Un ir y venir de piedra que no cae al foso, que no toca cielo ni tierra. Muñeco dentro del muñeco. Muñeco fuera del muñeco. (1992 a, 150)

El conjunto espacio/objetos y las relaciones lúdicas se inscriben en una estructura en la que los muros de madera, zinc y periódicos viejos y las puertas que semejan “aberturas” de la habitación sin ventanas construyen la metáfora. El estatuto social de origen no impide que los objetos sean elementos de la estructura metafórica. Son un conjunto trasladado del nivel empírico de las otras obras: 1. Gran cama antigua y barroca cubierta por un mosquitero y un colchón en el suelo; 2. Muñecas colgantes y en el suelo (tienen nombres y biografías personales); 3. Órgano, rockola, tinajero, baúles, escoba, libro “El parto sin dolor,” peine, pelucas, tijeras, espejo grande y escoba; 4. Trajes de corista, de santa, blanco largo, smokings y frac; 5. Navaja y naranja. La música que ejecuta Zacarías en el órgano es de Cesar Franck y la de la rockola es moderna desenfrenada.

La escritura dramática de Chalbaud siempre profundiza la historicidad en la evidencia material de la acción. Las neveras y los santos de *La quema de Judas*, las muñecas y el órgano de *Los ángeles terribles* y el mobiliario del burdel en *El pez que fuma* sincronizan un sistema de creencias historiado, un sistema social pertinente en su cotidianidad y una práctica social que suma marginalidad y delincuencia. En las tres la cama es un referente central, revelando un alto componente erótico más poético que activo. El lugar de la acción no es socialmente cambiante y los objetos tienen una función utilitaria y metafórica que aferra los personajes a la historia real sin menoscabar la ficcional. Las relaciones entre espacio y objetos, en cuanto escritura que reconstituye características y funciones del modelo social, reafirman su enraizamiento social.

El escenario vacío inicial de *La quema de Judas* es, en sí, una escritura. Artística en cuanto indica una nueva dramaturgia y una nueva teatralidad. Social en tanto los personajes/actores lo historian en la medida en

que lo pueblan. La socialización es un proceso que emplea un procedimiento teatral explícito. En este aspecto Chalbaud hace gala de composiciones que no ocultan su inspiración buñuelesca e, incluso, goyesca: hace convivir la imaginería religiosa con lisiados, un ataúd y una historia de delincuentes y policías.

La narración y la poetización de las situaciones remarcán el procedimiento de la escritura, a cargo de El Periodista en *La quema*, Zacarías en *Los ángeles* y Bagre en *El pez*. El Periodista es distanciador desde su monólogo inicial dirigido al lector/espectador, con la misión de escribir (comunicar) una verdad inherente a su oficio; Zacarías tiene una manera ficcional explícita para construir (teatralizar) un universo imaginario marginal; Bagre es un alucinado que en las estrellas lee su trascendencia individual.

Si consideramos la escritura dramática de Chalbaud como un rasgo de semejanza y diferenciación del nuevo teatro venezolano, sus obras tienen un discurso teatral y social universal con una visión concreta y material que historia los marcos sociales. El universo lúdico de *Los ángeles terribles* se inscribe en la acción con relaciones teatrales concretas; es decir, los elementos del discurso tienen como referente primordial su propia teatralidad. Sin referir un país ni proponer una moral reconstructiva individual o social, la escritura dramática ficciona una realidad social:

SAGRARIO: La sorpresa... ¿qué es?

ZACARIAS: ¿Puedo mostrártela?

SAGRARIO: Bueno.

ZACARIAS (Nervioso, se levanta, toma el paquete, trata de abrirlo, pero la cuerda que lo envuelve es muy resistente): Ya verás. ¿Dónde están las tijeras?

SAGRARIO: ¿Y yo qué voy a saber?

ZACARIAS: Pero dónde las pude haber puesto...

SAGRARIO (Se ha acercado a la cama. Observa a Gabriel): ¿Has visto como duerme?

ZACARIAS: ¿Quién? ¡Ángel! Es un flojo.

SAGRARIO (Dulce): No, Gabriel. ¿Nunca has visto un conejo dormido?

ZACARIAS: Pero, ¿dónde estarán esas malditas...?

SAGRARIO: Igual. Las orejas puntiagudas... el hocico... sólo le faltan esos bigotes largos que nunca le han querido crecer...

ZACARIAS: Estaban aquí... Estoy seguro...

SAGRARIO: ¡Maldita sea! ¡Déjame en paz!

ZACARIAS: Pero si las había puesto sobre...

SAGRARIO: En la garganta de una de las muñecas clavadas. ¡Allí deberían estar!

ZACARIAS: ¡No! (Se arrodilla) ¡Haz que aparezcan, haz que aparezcan! (Reza en voz baja, con los ojos cerrados).

SAGRARIO (Viendo a Gabriel): Es increíble cómo Gabriel ha crecido. Muy rápido. Hace pocos años era un niño. ¡Cómo ha crecido de rápido! No es un hombre, pero es algo mejor que un hombre. Ahora tiene lo mejor de la mujer y lo mejor del hombre. Lo lleva consigo. Adentro y afuera. (Mira a Zacarías) ¿Quieres dejar de rezar?

ZACARIAS (Abre los ojos exaltado, como poseso de una voz superior que le hubiera hablado): ¡Sobre el órgano, sobre el órgano! (Corre hacia el órgano y busca. Encuentra las tijeras) ¡Aquí están! ¡Una vez más, una vez más! ¿Te das cuenta, Sagrario? ¡Una vez más! ¡Tienes que creer! (1992 a, 85)

3. Chalbaud declaró (Socorro 1997): “Cuando yo acuso en *La quema de Judas* la corrupción en el policía ladrón apenas estaba prefigurando lo que después se multiplicaría en Venezuela.”

Digámoslo de otra manera: los actantes en tanto fuerzas protagonistas de la acción clarifican el sentido de las situaciones y definen el significado. Tales son los casos generales del policía y el delincuente de cuello blanco; o de la prostituta y el aguantador que trascienden a sus individuos.

Chalbaud inicia una escritura con significaciones sociales y semánticas complejas que poetizan la acción, las situaciones y los personajes. Confronta al espectador con una acción cuya superficie textual identifica por el asombro que le causa, no por la identidad de la mimesis. La escritura construye situaciones críticas específicas rechazadas por la legalidad institucional del modelo social. En su sistema jerarquizado de poder, la Garza, dueña del burdel, actúa según los intereses económicos de una profesional:

JUAN: Yo no estoy pidiendo nada. Pedí trabajo. Eso fue lo que pedí. Trabajo. Lo que pienso recibir es a cambio de mi trabajo. De nada más. Yo no bien aquí a...

LA GARZA: (Lo interrumpe) ¡Pilatos! Conozco el tipo, la clase. Los he visto a montones. Inocentes, moscas muertas. ¿Sabes cuántos como tú han pasado por aquí? Los dedos de mis manos y de mis pies no alcanzan ni para contar la tercera parte. Esta profesión, muchacho, es de «mentes ágiles en acción». Yo siempre tuve una gran intuición, desde muchacha. Y es una cosa que se desarrolla, así que echa

lápiz. ¿No has oído hablar del doctor Palomares? El doctor palomares es un abogado famoso, que da clases en la Universidad, que aparece a cada rato en los periódicos, que no ha perdido ni uno solo de los casos que ha defendido. Pues cuando el doctor Palomares estaba estudiando, cuando no tenían donde caerse muertos, ni él ni su familia, yo lo ayudé; si no hubiera sido por mí no hubiera podido terminar sus estudios; yo lo ayudé a graduarse. Claro que hoy en día ni se acuerda de mí; aunque no te creas, una vez lo busqué por el lío de la hipoteca y me atendió muy bien y me resolvió el problema... Pues el doctor Palomares me decía, cuando no era doctor: «Mi muchachona -él me llamaba 'mi muchachona'-, tu intuición es tan grande como una inteligencia; no necesitas inteligencia, con tu intuición te basta». Eso me decía. Y es verdad. (Pausa) ¿A qué hora llegaste esta mañana? JUAN: A los ocho y media... a las nueve...

LA GARZA: A las nueve. (Ve su reloj) Son las siete. Diez horas y ya te tengo calado. Eres de la raza de Tobías. (1992 a, 234)

Hoy es una referencia canónica de su teatro lo que en su momento fue una innovación provocadora: la fuerte presencia de la religión católica – afirmativa o alienante – conviviendo con la marginalidad. Esa convivencia metafórica las estructuras narrativa y discursiva: en *La quema de Judas* la Señora Santísima figura el actante amor/materno/desconsolado de su hijo, policía y ladrón; en *Los ángeles terribles* Sagrario figura el actante eros/prostitución con una maternidad sacralizada sin padre conocido; en *El pez que fuma* Juan y Selva María figuran el actante juventud/sin/mácula/empantanaada. En todas, el amor materno rodeado de santidad y virginidad frustradas es la madre vejada por la marginalidad social y metonimia de una madre deseada. La ruptura con la visión del realismo ingenuo está en el sentido crítico de las situaciones, regidas por un discurso despojado de ideología programada. Los jóvenes inocentes contaminados están inscritos en contextos sociales deformados que no son sus originarios, creando situaciones en las que la dialéctica situación/personaje representa relaciones amistosas y amorosas ambiguas. Nos referimos a los encuentros y desencuentros de Juan y José en *La quema de Judas*; de Angel y Gabriel y Sagrario y Gabriel en *Los ángeles terribles*; y de Juan y Selva María en *El pez que fuma*.

Esta escritura concreta y material está procesada desde la óptica del marginal y del delincuente. Esta es otra de sus innovaciones, porque el enraizamiento social se sustenta en la experiencia existencial del marginal y

del delincuente en sus marcos sociales, empeñados en que sean autónomos como única manera de darle coherencia a sus vidas.

Situaciones y personajes

Recapitulemos la estructura profunda de su escritura, con la que sostiene acción e intriga: la marginalidad, la delincuencia y la transgresión social y moral. Esas fuerzas dramáticas son el modelo de la acción de las obras que inscribe el modelo social en el texto. En tanto estructura modélica crea y soporta situaciones básicas y personajes arquetípicos iniciadores de una nueva escritura, comprometida con sus marcos sociales gracias a la nueva visión realista. El espectador reconoce las situaciones y los personajes como referentes de un estatuto social, por la selección crítica de los rasgos de la realidad que les dan verosimilitud e independencia dramáticas.

En *La quema de Judas* la averiguación del Periodista construye, en el transcurrir de la acción, las situaciones. Interroga para conocer los hechos sucedidos, reconstruirlos y transformarlos en noticia. Así él escribe la obra y enriquece la teatralidad de la ficción. Tal proceder construye la estructura espacial y temporal de la obra mediante la analepsa o flash-back que rescata el pasado y lo hace presente. La escritura de las situaciones es evidente cuando la Señora Santísima habla en presente y en pasado a El Periodista, haciendo posible la unidad de la acción en la interdependencia de situaciones:

LA SEÑORA SANTISIMA: A veces me gustaría tener inteligencia para poder comprender tantas cosas... (Pausa. La Señora Santísima sentada, mira el vacío, inmóvil).

EL PERIODISTA: ¿Qué pasó después?

LA SEÑORA SANTISIMA (Distante, ajena): ¿Después de qué...?

EL PERIODISTA: Su hijo Jesús se dedicó a eso y...

LA SEÑORA SANTISIMA: Mi hijo Jesús salió en este momento a acompañar al doctor Altamira.

GANZUA (Entra con cervezas): Fui a comprar más cervezas.

LA SEÑORA SANTISIMA: Jesús te dio el dinero y te mandó a comprarlas. Yo lo vi.

GANZUA (Extrañado): Pero...

EL PERIODISTA (Hace un gesto a Ganzúa para que éste calle) Schh...

LA SEÑORA SANTISIMA: No lo mande a callar, señor. Déjelo que diga que es mentira.

Déjelo que diga que eso fue hace mucho tiempo. Déjelo que diga que la verdad es que Jesús está muerto para siempre metido dentro de esa urna. Déjelo, déjelo. ¿No es la verdad? Y yo creo que usted es uno de esos hombres que tiene una sola verdad. (1992 a, 39)

En *Los ángeles terribles* la situación general es un orden y un territorio jerarquizados construidos por Zacarías como sociedad autónoma, dando origen a un segundo nivel ficcional de la obra respecto de sí. En esta obra estamos ante una situación inmóvil, mejor aún circular, que la escritura muestra desde varios ángulos. Aunque parece haber un tiempo social por la preñez avanzada de Sagrario y la vida delictiva que ejercen en el mundo exterior, situaciones y personajes no ficcionan con realismo el orden social.

Otra sociedad autónoma es presentada en *El pez que fuma*, esta vez con una cruda concreción de situaciones en proceso causadas por relaciones económicas y por el poder que genera. En esta obra el negocio es la fuerza actancial determinante. En todo momento la visión materialista desprovista de aliento espiritual determina situaciones y personajes, así como el disfrute sexual y la ganancia en tanto lógica de la estructura narrativa.

En *La quema de Judas* las situaciones dependen de las iniciativas de la relación La Señora Santísima/El Periodista. La situación presente es el velorio de Juan en la casa de su madre, a la que llega el Periodista. Esta situación siempre está presente junto con las que ambos construyen y reconstruyen cuando dialogan sobre los hechos que condujeron a la muerte de Juan. De esta manera la escritura dramática crea una situación en un nivel distinto del de las situaciones que urde la intriga. Los hechos que conforman la acción están condicionados por la dialéctica de los dos personajes. La muerte de Juan es el motivo de la reconstrucción histórica que presencia el espectador. Conlleva un valor universal en tanto la muerte es una situación humana básica. Pero al mismo tiempo los perfiles que detallan la historicidad, tales como la delincuencia, la marginalidad y una religiosidad alienada, permiten que tenga una pertinencia en la que el espectador comprende la condición histórica del modelo social.

En *Los ángeles terribles* el tiempo y el lugar de la acción desvinculan situaciones y personajes de la historia social empírica. La teatralización del modelo social consiste en ficcionar un microcosmos dentro de la situación real ficcionada, por lo que situaciones y personajes son lúdicos conscientes de su autorreferencia al microcosmos. Zacarías es un viejo ladrón degenerado; pero también es un esteta que resolvió su soledad inventándose una familia en la que sus muñecas reveronianas ocupan un lugar muy especial porque

ellas son su sociedad imaginaria. Las relaciones domino/sumisión y afecto/desafecto entre los personajes organizan la situación básica. De hecho, las cinco escenas son variaciones lúdicas sobre la situación básica de los personajes en su microcosmos: “Vacaciones,” “Confesiones y recuerdos,” “Secretos,” “Juegos” y “El bautizo.” Pero cada una no enlaza situaciones de las otras salvo a través de la imagería de las muñecas, la marginalidad delictiva que los emparenta y la preñez de Sagrario. Pero estos tres elementos no son fuerzas del drama que clarifiquen la situación y su dinámica. La excepción estaría en las muñecas, en tanto metáfora de un sistema estético alternativo del modelo social externo. Siendo así, las muñecas son actantes adyuvantes que facilitan la comunicación.

No existe país. Existe un mundo exterior poco diferenciado con referencia al cual los personajes reafirman su situación marginal y delictiva autónoma. Pero, ¿cuál es la índole de esa marginalidad y de esa delincuencia? Persiste la situación básica chalbaudiana de la marginalidad con énfasis en su empeño totalizador por poetizar la realidad social, que en las otras obras está encarnado en un personaje singular que actúa cual gran monólogo solitario frente al diálogo social del resto de los personajes.

El lugar donde acontece la acción de *Los ángeles terribles* es el ámbito artístico más autónomo de Chalbaud. Las situaciones surgen de iniciativas lúdicas que, por lo general, son autosuficientes. Los personajes carecen de correlatos sociales singulares, lo que acentúa su valor simbólico general. Por sus nombres (Zacarías, Sagrario, Gabriel y Angel) tienden a ser papeles generales y ejemplares, desasimilados de la particularidad psicológica. Los objetos, incluso, carecen del valor económico y social que tienen en las otras obras. Cada escena tiene una situación inmóvil y autónoma, y a todas las atraviesa la situación básica que las interrelaciona. A lo largo de ellas permanecen la ahistoricidad social, la imagería escénica, la maternidad, la cama, el juego de los afectos y la construcción de Aspasia, aunque el tema expuesto en las escenas a través de los diálogos se agota al final de cada una.

En *El pez que fuma* La Garza es el adyuvante de las situaciones con el oponente creciente de Juan hasta que deviene en nuevo sujeto. Desde el espacio público de un burdel los personajes se comunican con el espacio público externo y con el espacio privado, los cuartos, siendo la cárcel la referencia externa más concreta y frecuente. Al igual que la pensión, el burdel es el dato de la escritura para comprender la acción, las situaciones y los personajes. Como hemos observado, la escritura retoma el diseño espacial de *Sagrado y obsceno*. La llegada de Juan abre la situación básica. El

transcurrir rutinario de un día en el burdel es la narración en la que la nueva presencia desencadena los motivos y temas de la intriga a medida que suceden las situaciones. La intriga es más concreta que en las otras obras. Es determinante que la acción transcurra en una sola jornada, suficiente para que Juan se haga con el poder, al contrario del tiempo social indefinido en *La quema de Judas* y el tiempo ahistórico de *Los ángeles terribles*. El espesor social de la situación viene dado por la economía, la mercancía y la sexualidad, en una perspectiva crítica en la que los valores sociales que determinan la conducta de los personajes son la relación mercantil y las tendencias sexuales antes que las afectivas.

Sugerencia y presencia de lo nacional

¿Cómo está inscrito en el texto el estatuto de los contenidos nacionales? Lo nacional es ficcionado desde la perspectiva de situaciones imaginarias sin inmediatez naturalista, por lo que no menciona lugares ni país. En las obras estudiadas no encontramos, ni siquiera, la ironía infantil y las alusiones críticas ideologizadas de *Sagrado y obsceno*; tampoco la frivolidad de los personajes de *Café y orquídeas*.

La situación de enunciación desde la que el autor construye situaciones y personajes no indica geografía ni vida local. En *La quema de Judas* y en *El pez que fuma* la ciudad es una resonancia no un referente particular. La realidad urbana del modelo social transversa la intriga y se comprende por lo sucedido y por los factores sociales que rodean la muerte de Juan y por el negocio de La Garza. Esta característica da continuidad y unidad a la escritura de las tres obras.

Los contenidos nacionales en Chalbaud tienen que ver con su experiencia personal en la que la recurrencia de situaciones, hechos y personajes es el microcosmos que soporta su escritura. Si el teatro es la visión con la que alguien representa el mundo, en Chalbaud estamos ante una representación existencial del universo social con una escritura que expresa una experiencia dramática universal. En la entrevista con Milagros Socorro (1997) afirma:

...conozco a mi país porque lo he vivido de la forma más profunda. Cuando yo era niño vivía en barrios, mi familia era muy humilde. Al principio vivíamos en los alrededores del Nuevo Circo y después nos mudamos a Capuchinos... esos años me marcaron para siempre. Allí me inicié en una manera de mirar que no me ha abandonado. Yo iba a los templetes de la plaza Capuchinos en carnaval, me disfrazaba de

zorro o de dominó, bailaba, bueno convivía, allí y en el Guarataro. Después, más adelante, me metía en los botiquines donde siempre encontraba algún borracho que era un poeta frustrado y ahora me doy cuenta de que ésa es una figura recurrente en mis películas y mis obras de teatro. Esos tipos que no llegan a ser nada, que se emborrachan y se babea sobre una mesa. (citation?)

Más importante es la creencia social en la quema de Judas el Domingo de Resurrección de la Semana Santa venezolana, como simbolización de la sanción a una personalidad pública culpable, y la creencia en el ritual sincrético de María Lionza, que devuelve al creyente a un estado natural, en tanto creencias y sentimientos que son fuerza dramática y metáfora social de *La quema de Judas*, que la intriga de la corrupción policial. Las correlaciones de tales costumbres y creencias con la ideología del espectador salva a Juan. Es la reivindicación del marginal y su exención de responsabilidad social y moral frente al modelo social al que le son atribuidas causas y responsabilidades mayores. El protagonista no es un ente impoluto; simplemente es un ser en el mundo.

Con la mención de La Danta y María Lionza en *La quema de Judas* lo nacional se hace presente al espectador venezolano, pues indican creencias establecidas pero marginales. No así con el tratamiento del catolicismo, rodeado de una imaginería contrastante y comprometida por el lugar que ocupan y la influencia que ejercen.

La rebeldía de Jesús contra la honradez es un viaje sin retorno desde y hacia la marginalidad y la reivindicación de las víctimas sociales. Es, con propiedad, la legitimación de otra moral, rebelde y negada a la reconciliación con el modelo social:

JESUS: No grites. Yo no quiero morir honradamente. Me sabe a mierda la honradez. Mucha gente está viviendo de cosas como ésta. Gente importante que aparece retratada en los periódicos.

LA SEÑORA SANTISIMA: En las últimas páginas.

JESUS: No, señora. En las primeras páginas, con medallas colgando en las solapas. Y es mejor que no sigamos discutiendo.

LA SEÑORA SANTISIMA: Es por ti, Jesús, es por ti.

JESUS: No te preocupes por mí. Y si te preocupas, reza. Después de todo, Dios debería proteger a los humildes. Es su deber. (1992 a, 30)

En *Los ángeles terribles* Zacarías ficciona el mundo social con sus muñecas. Chalbaud introduce una disonancia con el enigmático permanecer

de Gabriel en el espacio aislado de la cama. Es una imagen teatral en la que es clave su barroquismo y la experiencia de la existencia, antes que otros correlatos sociales.

La marginalidad absoluta y el universo físico y espiritual cerrado de la situación básica en *Los ángeles terribles* son, evidentemente, parientes de arquetipos sociales que Chalbaud caracteriza en el policía, la religión y las relaciones mercantiles y afectivas de las otras dos obras. La contundencia social de *La quema de Judas* es intemporal porque Chalbaud no delimita un tiempo real pero historia correlatos sociales. Zacarías, en cambio, completa la metáfora de la experiencia de Chalbaud en los botiquines, que arranca en el Juan Sebastián de *Sagrado y obsceno* y continúa con El Bagre de *El pez que fuma*.

La ahistoricidad de *Los ángeles terribles* se consolida con una acción que no es construida a medida que transcurre como en *La quema de Judas*. Las situaciones en *Los ángeles* están construidas con relaciones lúdicas, incluso cuando implican un sometimiento perverso en las parejas Sagrario/Zacarías o Gabriel/Angel, y sólo a ratos aflora alguna connotación social. Es como si Chalbaud hubiese querido representar en esta obra la significación por antonomasia de la marginalidad social y resumiría la figura de algunos de los personajes: Juan Sebastián, Zacarías y El Bagre; o de familias de nombres: Señora Santísima, Sagrario y Selva María; Angel, Juan José y Jesús; Jeremías y Gabriel. Esos nombres refuerzan la superficie textual en la que los personajes figuran los temas que transmiten la perspectiva teatral e ideológica del autor. Como señala Pavis:

[el nombre] prepara nuestro juicio crítico y facilita la abstracción y la reflexión a partir de un caso particular de la historia narrada. Esta motivación del signo poético refuerza el vínculo entre el significante (las características del nombre del personaje) y el significado (el sentido del personaje). (1998, 42)

La familia de delincuentes de La Señora Santísima es natural y consanguínea y fortalece la historicidad de la intriga. En *Los ángeles terribles* Zacarías la construye por afinidad con intención delictiva, y trasciende su contingencia por los vínculos afectivos que desarrollan los personajes, ambiguos a ratos pero sostenidos. Las relaciones marcadamente mercantiles con los objetos, que acentúa la dimensión histórica de las obras están metaforizadas en *Los ángeles terribles* por las relaciones poéticas e imaginarias con las muñecas. La presencia del modelo social es sólo referencia casual y secundaria, por lo general más lúdica que real.

En *El pez que fuma* es más importante la sintaxis de la concentración de eventos en una sola jornada (de las 9:00 a.m. a las 3:00 a.m. del día siguiente), el poder jerarquizado construido y dirigido por La Garza, el sistema mercantil y moral que comanda y su sexualidad, que la intriga del goce grotesco con las imágenes del burdel llenas de correlatos inmediatos de la marginalidad representada y criticada. Con mayor énfasis que en *La quema de Judas*, en *El pez que fuma* la economía y el comercio tienen un rol central. Pero no para la economía del país como se trasluce en las relaciones entre el doctor Altamira y Juan. En el burdel de La Garza la economía es el régimen que determina las relaciones entre todos y da forma a una micro sociedad; por eso los personajes se aproximan y se alejan de la Garza en términos mercantiles. El poder de La Garza es la cama. Las leyes económicas y el poder que de ella derivan le permiten organizar un orden social con legalidad propia. *El pez que fuma* es un micro país y, en cuanto tal, metáfora del país de Chalbaud.

Es posible describir, entonces, el estatuto del modelo social en el texto; es decir, su valor dramático y teatral, y, en consecuencia, encontrar los marcos sociales reales e históricos. La acción, las situaciones y los personajes están motivados por algún negocio, que es el que da sentido y explica el proceso social y las conductas. Por eso carecen de sentimientos distintos a sus razones materialistas; quizás con la excepción del erotismo, que en las obras es una motivación que condensa una dimensión vital de la existencia.

Observamos, entonces, estructuras discursivas que contienen universos sociales sustentados en sus lógicas internas, y esa coherencia resultante permite ver, con libertad imaginativa e interpretativa, las referencias nacionales. Aunque las estructuras discursivas de las obras están diferenciadas en las intrigas, están emparentadas por la significación de sus estructuras profundas donde están los modelos lógicos de la acción. El punto de partida es una caída casi trágica que conduce a crear y vivir en un ámbito marginal. Los desclasados, marginados, víctimas y desesperanzados lo son respecto al status quo externo, cuyo régimen no es el mismo el sistema social interior de los personajes. Es importante constatar la dinámica materialista y utilitarista de la acción, muy evidente en las relaciones entre los personajes y los objetos. En todos los casos encontramos una voluntad que desea legitimar su universo social y moral, o sustentarlo y defenderlo rechazando la posibilidad de inserción en el modelo social.

Bibliografía

- Azparren Giménez, Leonardo. *El gesto de mostrar*. Maracaibo: Universidad del Zulia y Sociedad Dramática de Maracaibo, 1990.
- _____. "Nuevo teatro venezolano: la práctica teatral de los ochenta" en Alfonso y Fernando de Toro (eds.) *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1993.
- _____. *La máscara y la realidad*. Caracas: Fundarte, 1994.
- _____. *Documentos para la historia del teatro en Venezuela, s. XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Monte Avila, 1996.
- _____. *El teatro en Venezuela, ensayos históricos*. Caracas: Alfadil, 1997.
- Chalbaud, Román. *Sagrado y obsceno*. Caracas: Tipografía Iberia, s.f.
- _____. *Café y orquídeas*. Caracas: Editorial Tierra Firme, 1962.
- _____. *La quema de Judas*. Caracas: Letras de Venezuela, Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1965.
- _____. *Los ángeles terribles*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967.
- _____. *La quema de Judas*. Caracas: Monte Avila Editores, 1974.
- _____. *El viejo grupo*. Caracas: Fundarte, 1981.
- _____. *Teatro I: Caín adolescente, Requiem para un eclipse, Sagrado y obsceno*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991.
- _____. *Teatro II: La quema de Judas, Los ángeles terribles, El pez que fuma*. Caracas: Monte Avila Editores, 1992a.
- _____. *El teatro de Chalbaud: Los adolescentes, Muros horizontales, Vesícula de nácar*. Caracas: Pomaire, 1992b.
- _____. *Teatro III: Ratón en ferretería, La cigarra y la hormiga, Todo bicho de uña*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993.
- _____. *Reina pepeada*. Caracas: Editorial Panapo, 1997.
- King, Marita. *Román Chalbaud, poesía, magia y revolución*. Caracas: Monte Avila Editores, 1987.
- Pavis, Patrice. "Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica" en *Dispositio*, vol. XIII, N° 33-35 (1988): 29-50. (The University of Michigan).
- _____. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Socorro, Milagros. "Román Chalbaud: 'En el arte no hay moral.'" Caracas, entrevista en *El Nacional*, "El otro cuerpo," pág. 4 y 5, 5 de julio de 1997.