

Balance Del Año Teatral Venezolano 1978

RUBÉN MONASTERIOS

Nos enfrentamos a un “año teatral” complejo, multidimensional y rico en posibilidades de análisis. Durante 1978 el Presidente de la República decretó la institucionalización del Premio Nacional de Teatro—la única rama de la creatividad estética que, en nuestro país, carecía de una recompensa de esta magnitud—, y se celebraron varios festivales de teatro, uno internacional: la monumental IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones que conmovió a Caracas durante el mes de julio. Fue el año en el cual se reveló cierto nivel de maduración de algunos de nuestros creadores, quienes aportan momentos luminosos a la puesta en escena, capaces de competir con éxito en cualquier contexto cultural. Ha sido una experiencia más bien deslumbrante, y relativamente poco profunda, en el sentido de que no han ocurrido cambios estructurales capaces de sustentar el desarrollo del teatro venezolano en el futuro. Es algo que formulo como hipótesis de trabajo, y el lector podrá darse cuenta si tiene, o no, correspondencia con la realidad a partir de los datos aportados en este intento de interpretación de conjunto de la experiencia teatral venezolana durante el año 1978.

Festival entre festivales

Tres festivales celebrados en Caracas, más otros regionales en diferentes localidades del interior del país, durante un año, son algo, cuando menos impresionante desde el punto de vista cuantitativo. Inequívocamente revelan una actividad teatral significativamente alta.

En Caracas tuvo lugar la Primera Muestra de la Asamblea Venezolana de Teatros Independientes, en la sala Rajatabla del Ateneo de Caracas, con la participación de nueve grupos, entre el 4 de mayo al 13 de junio, como actividad preparatoria del Festival Internacional. Supuestamente, su objetivo era el de exhibir los trabajos de algunos grupos del interior del país, para seleccionar parte de la representación venezolana a ese último evento. También en la capital, y bajo el auspicio del Sindicato Profesional de Radio, Teatro, Cine, TV y Afines, se celebró la Muestra Popular de Teatro, en homenaje al dramaturgo venezolano César Rengifo con la participación de 19 grupos más o menos “marginales” y

bajo el lema "¡El Teatro Popular Avanza!" Esto ocurrió durante el mes de julio, o sea, paralelo al Festival Internacional.

Se hace necesaria una breve digresión para aclarar qué entendemos en nuestro ambiente por Teatros Marginales. Son pequeñas organizaciones que operan en los barrios periféricos, usualmente integrados por jóvenes de la vecindad, y distanciados de las instituciones promotoras de cultura oficialmente reconocidas. En términos del simplista esquema marxista, podríamos decir que representan el "lado proletario" del teatro venezolano, aunque es importante destacar que las relaciones sociales no siempre son tan simples como lo pretende el esquema: que un grupo como Rajatabla, de una institución oficialmente reconocida (el Ateneo de Caracas) tiene una evidente orientación popular y contestataria; al mismo tiempo que, por lo menos un grupo incorporado a la Muestra Popular, está patrocinado por una gran empresa privada.

El Plan de Desarrollo Teatral del Conac apoya a estos grupos de los barrios, reconociéndolos como claves para incrementar la creatividad teatral y el interés por el Arte Dramático en sectores sociales culturalmente marginales. En cierto momento se hicieron esfuerzos para implementar un programa en esa dirección, pero no prosperó, presumiblemente por razones presupuestarias. En cualquier caso, los grupos de teatro marginal han florecido con esa espontaneidad de las cosas que la gente siente genuinamente, y sobreviven en forma muy precaria, haciendo un teatro de corte contestario, de protesta radical y la generalidad de los casos plenamente identificados con la izquierda política. Es un teatro, sin embargo, a su vez muy cuestionable desde el punto de vista estético y muy primitivo en su técnica. Todo esto nos ayuda a comprender la intención política de la Muestra Popular de Teatro Venezolano, celebrada paralelamente al Festival Internacional, y como evidente protesta ante ese evento.

El carácter del "Homenaje a César Rengifo"—un conspicuo representante de la izquierda en nuestro país y el dramaturgo de mayor tradición en el teatro venezolano de hoy—es otra evidencia del propósito político de la Muestra Popular de Teatro. Algunos sectores lo consideraron como una "reinvindicación," dado que Rengifo estuvo ausente de la representación venezolana a la IV Sesión Mundial, pero también estuvieron ausentes otros importantes dramaturgos venezolanos, como Isaac Chocrón y Román Chalbaud, simplemente porque no se preparó ninguna obra suya con suficiente anticipación o con un nivel de calidad compatible con el Festival Internacional, y no por alguna maniobra deliberadamente destinada a excluirlos. La representación venezolana para la IV Sesión Mundial fue por grupos y compañías, y no por personas.

En esta atmósfera efervescente y polémica ocurrió la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, que concentró en nuestra capital 51 espectáculos (41 grupos y seis solistas, provenientes de todas partes del mundo: desde USA, hasta representaciones de la URSS; desde la India, hasta Argentina y Chile).

La estructura programática del Festival comprendió cinco grandes ramas de actividades: Espectáculos, Eventos Especiales (talleres y foros sobre temas de interés para la gente de teatro), la serie de actividades nunca claramente definida denominada "El Tercer Rostro" (predominantemente espectáculos a cargo de solistas), la exposición "Gran Teatro del Mundo" y "Teatro en el Cine," a cargo de la Cinemateca Nacional.

Al intentar un balance de la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, en el sentido de lo que representó para nuestro país, deberíamos reconocer, en primer término, que se trata no sólo de uno de los acontecimientos más importantes del "Año Cultural" venezolano, sino también del mundo, y si lo consideramos desde la perspectiva publicitaria, de su significado en el sentido de concentración de la atención de la ecúmene en nuestro país, también podría ser visto como uno de los sucesos de mayor trascendencia en toda nuestra historia cultural. Presumimos— aunque es difícilmente verificable— que un Festival como éste cumple una función socializadora del gusto estético del espectador, y contribuye a sofisticar el criterio del creador local. Sustantivamente, para el espectador representó la oportunidad de confrontarse a la obra de una cierta gama de creadores, entre los cuales se encuentran algunos de los más importantes del teatro contemporáneo, cosa imposible en otras circunstancias. Para los hombres dedicados al quehacer teatral en Venezuela creo que lo más importante fueron los talleres y seminarios, donde tuvieron la oportunidad de vivenciar el proceso creador de grandes artistas, de apreciar sus experiencias y sus marcos de referencia estéticos y de otra índole.

"Teatro en el Cine" fue un programa sustantivamente enriquecedor del trasfondo cultural del público y amplió considerablemente los límites del Festival; la exposición "Gran Teatro del Mundo" resultó pobre, tanto en lo que mostró como en el número de participantes (unos diez países solamente), pero tiene la importancia de que puede servir de punto de partida a la formación del Museo del Espectáculo venezolano.

A grandes rasgos, y quizá omitiendo algunos otros aspectos de importancia, éste puede ser considerado el "lado positivo" del Festival. En el "lado negativo" hay también varios aspectos cuestionables. En efecto, mucho se ha comentado acerca de "la desorganización" del Festival. La prensa caraqueña recogió la enérgica protesta de uno de los más conspicuos participantes, Tadeus Kantor (Cricot 2, de Polonia), a quien no le suplieron oportunamente los recursos técnicos indispensables. Por esta vertiente, el positivo efecto publicitario atribuido al Festival se ve seriamente afectado a causa de la potencial imagen negativa de nuestro país proyectada por estos difusores de información— algunos muy importantes— distribuidos por todo el mundo. Vale la pena destacar que la desorganización tiene lugar por la participación de dos factores: en primer término, por la ausencia de infraestructura técnica para resolver el espectáculo teatral que afecta a nuestro país. En Venezuela no hay una sola sala teatral totalmente equipada, y la gran mayoría carece absolutamente de recursos. No hay equipos móviles, y especialmente, no hay suficientes técnicos. Al anticiparse el Festival se dijo que Venezuela "no estaba preparada" para asumir semejante responsabilidad, y era verdad. Con todo, hubo gente dispuesta a correr el riesgo, y esto nos conduce a una pequeña reflexión. Qué es preferible, ¿esperar que estén "dadas las condiciones" para emprender un proyecto, o iniciarlo al margen de esa consideración, cuando sabemos que la probabilidad de orquestar las condiciones es definitivamente baja? Yo, personalmente, opto por la segunda posibilidad. El Festival de Naciones fue, pues, más bien la expresión de una voluntad que creó las condiciones que el producto de un conjunto de circunstancias favorecedoras, y eso es admirable en más de un sentido.

El otro factor influyente en la desorganización fue el rígido y escasamente

funcional sistema administrativo, propio del sector público venezolano, el cual, según algunos observadores, dificultó considerablemente muchos procesos. Cobrar la más pequeña cosa como que resultaba una experiencia trágica para la generalidad de las personas, y aún al término del año pasado algunos proveedores no habían logrado la cancelación de sus facturas, y personas que trabajaron para el Festival tampoco lograban la cancelación de sus honorarios profesionales.

Otros aspectos cuestionados a la organización del Festival fueron la ambigüedad del criterio aplicado para seleccionar la representación venezolana, asunto que dio lugar a una comunicación pública de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro, y el énfasis puesto en la cantidad, más que en la calidad de los espectáculos. Esto último originó la participación de algunos grupos no representativos de una proposición teatral. En lo que respecta a Venezuela, hubiese sido o no ambiguo el criterio de selección, lo importante al fin y al cabo es que el país estuvo dignamente representado en el contexto del Festival, y que dicha representación incluyó prácticamente todos los centros de actividad teatral del país.

Una crítica más sustantiva alude al criterio de inversión de un capital de parte del Estado venezolano. Así, con cierta amargura nos preguntamos si es válido invertir un capital millonario en un Festival, que en buena parte no es más que la fascinación de los fuegos de artificios pero no decisivo para el desarrollo del teatro nacional, en vez de destinarlo a programas de tipo estructural. Asombra, ciertamente, ver cómo se disuelven siete o más millones de bolívares, cuando el Instituto de Formación para el Arte Dramático (Escuela Nacional de Teatro) carece de los más elementales recursos para su adecuado funcionamiento.

La Coordinación de Teatro del Consejo Nacional de la Cultura (Conac), dispone, desde hace más de tres años, de un programa formalmente formulado—que cada año se actualiza inútilmente—destinado a crear las estructuras básicas para el desarrollo del teatro venezolano. Comprende, entre otros muchos aspectos, la creación y dotación de salas teatrales (que no existen), la conveniente difusión de las obras de nuestros dramaturgos (que no circulan), el desarrollo de la Escuela Nacional de Teatro y la creación de núcleos en diversas localidades del interior para formar personal artístico y técnico (del que no disponemos), la celebración de festivales regionales y otros proyectos dirigidos a nuestros desamparados artistas del interior de la República. Muy pocas de estas actividades se han llevado a la práctica, por carencia de recursos financieros, y por ello el teatro venezolano presenta hoy, agravados, los mismos problemas de hace un quinquenio. El instrumento económico estimado para ejecutar ese programa ambicioso, pero factible, es de una cifra análoga a la inversión en el Festival. No obstante, fluyó el dinero para el Festival, pero no para un programa metódicamente diseñado y fundamentado en un diagnóstico serio de la realidad, destinado a modificar las estructuras que trabajan el desarrollo de nuestro teatro. Tan agudo contraste entre opulencia y miseria es algo típico del subdesarrollo, pero, además, denuncia una política fundamentada en el artificio, en la manipulación de la opinión pública a través de la propaganda falaz, en el rimbombo y en la pantalla. Una política que se ocupa más de la “proyección de la imagen” que del cambio de una realidad insatisfactoria. Ejecutar el programa aludido es, ciertamente, un trabajo silencioso, sin resplandores; es un trabajo que, en un país

como el nuestro, difícilmente sirve de plataforma para escalar posiciones, que no da prestigio circunstancial, que no da votos. Un Festival Internacional, en cambio, más allá de sus efectos positivos para el movimiento cultural nacional, adicionalmente representa ganancias de este tipo; por eso hubo dinero para el Festival, pero no para el Programa de Desarrollo del Teatro Venezolano.

Dramática venezolana, 1978

Durante el 78 se estrenan obras de seis dramaturgos venezolanos, un número relativamente poco significativo contrastado con el número total de estrenos ocurridos en el país por compañías nacionales y extranjeras, estimado en torno a los 156 estrenos. De esos autores, solamente uno es un "novel dramaturgo," pues los otros cinco tienen obra previa, y de éstos, dos ven estrenadas obras suyas bastante añejas; es el caso de César Rengifo, con su pieza *Las alegres cantáridas* (por Silvia Virginia Mendoza), escrita hacia 1959, y José Gabriel Núñez, con *El largo camino del Edén*, por José Simón Escalona. Así, la producción reciente de los dramaturgos venezolanos se limita sustantivamente a cuatro obras. En orden más o menos cronológico, éstas son: *El acompañante* de Isaac Chocrón (por José Ignacio Cabrujas); *Solo de saxofón* de Levi Rossell, por el autor; *El animador* de Rodolfo Santana, por el autor; y *El rey de los Araguatos* de Néstor Caballero (por Luis Español).

Encuentro semejanzas estructurales en las obras de Santana y Chocrón, en la medida en que ambos dramaturgos trabajan el mismo *módulo lúdrico*; es decir, la relación entre los personajes entendida como un juego de dominación-sumisión, algo relativamente poco novedoso como proposición dramática, aunque la reelaboración en ambos casos arroja resultados muy interesantes, implicando importantes investigaciones de tipos psicológicos de una cultura concreta, del lenguaje y de otros recursos dramáticos. Considero la obra de Santana, *El animador*, una pieza mucho más lograda, por la economía en el uso de los recursos dramáticos, por su coherencia de lenguajes, por la dinámica de su trama y por el uso del idioma; en mi opinión, es la mejor obra dramática del año. Hasta este año, Chocrón no logra superar la que es su aporte fundamental a la dramática escrita en lengua castellana—*La revolución* (1971).

Volviendo al enfoque de conjunto, todas esas piezas tienen una característica común de singular importancia para el teatro venezolano: si bien su acción ocurre en un ámbito cerrado, en el correspondiente a las relaciones interpersonales (y en tal sentido son enfáticamente sociopsicológicas), todas, sin excepción, sugieren muy claramente que el conflicto interpersonal es el resultado de las presiones del contexto histórico; hay, pues, una diáfana y valiosa intención crítica a circunstancias sociales, políticas y culturales en el teatro venezolano de este año, y lo mejor es que tal crítica, en las dos piezas más importantes, está expuesta en lenguaje de gran validez teatral, con dominio de ese medio expresivo, superando lo que en alguna oportunidad llamé "tendencia discursiva," en sus variantes de cruda pancarta política y de introspección psicoanalítica, que en algún momento afectó intensamente la calidad teatral de la dramática venezolana. Todavía hay concesiones a esa tendencia en las obras de Núñez y en la *opera prima* de Caballero. En el primero, que bien podría calificarse del más discursivo de los autores venezolanos de hoy, parece desprenderse de una particular concepción de la obra

dramática; con todo, su *Largo camino del Edén* representa una exploración más profunda, más densa, en relación a piezas suyas vistas anteriormente.

La obra del "joven dramaturgo del año"—el único—ofrece a la dramática nacional una salida del *módulo lúdrico*, estructuralmente dominante tanto en las obras del 78, como en otras obras importantes de autores venezolanos escritas en los últimos años setenta. Su planteo dramático se emparenta con lo mejor de un Rengifo—gran constructor de la corriente histórico-social del teatro venezolano—, en cuando toma un acontecimiento histórico como punto de partida de la anécdota, pero se distancia considerablemente de éste al poner el acento más en lo psicológico que en lo épico. No es en modo alguno una obra acabada, pues se queda a medio camino en su intento de aprehender el *pathos* trágico (con todo el riesgo de derivar a la cursilería, que ello implica; gracias a Dios, la digna dirección de Luis Español evitó la debacle), y es débil la urdimbre de la trama, pero el diseño de los caracteres dramáticos anticipa algo interesante de este joven autor.

En el ámbito de las versiones y reinterpretaciones, el importante trabajo de Gilberto Pinto a partir del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, titulada *Sueño de una noche de San Juan* (por Antonio Costante), llevada al contexto sociocultural negro-venezolano, y al contexto histórico de la Colonia, señala un camino válido para la reformulación de la obra clásica en función de la indagación de lo nacional.

Dirección teatral en Caracas

Al contrastar en la variable cantidad, la actividad teatral de Caracas vs. la del interior, no se pone de manifiesto una diferencia notable: en el interior se estrenaron tantos espectáculos como en la capital; en cambio, sí hay un notable desbalance al contrastar en la variable calidad. Durante el 78, lamentablemente, el teatro venezolano sigue siendo el que se hace en Caracas.

Entre los directores establecidos en la capital los más activos durante el año fueron Ugo Ulive y Armando Gota, cada uno con tres estrenos. Luego, José Ignacio Cabrujas y Antonio Costante, con dos. Todos los demás considerados en el recuento firmaron un solo montaje, inclusive, el super-dinámico Carlos Giménez, de quien podríamos decir que, *además* de ser el artífice del Festival de Naciones y el organizador de la Primera Muestra de la Asamblea Venezolana de Teatro Independiente, tuvo tiempo y energía para crear uno de los más majestuosos espectáculos del año teatral: *El candidato*.

A diferencia del teatro de provincia, donde más allá de los matices individuales pueden definirse algunas tendencias comunes a varios grupos, el de Caracas es francamente incoherente, pero esa diversidad de posiciones es, también, mucho más productiva desde el punto de vista creativo y más interesante para el público, que dispone de un panorama variado. En Caracas, cada director teatral es una isla, y su obra nada tiene que ver con la de su colega, aun cuando participan en la misma compañía u organización, y en algunos de ellos a veces la obra de hoy tampoco tiene mucho que ver con su propia historia como director. Un caso notable de esta inquietud, de esta búsqueda en diferentes direcciones, es el de Antonio Costante, quien luego de algo como *El jardín de los cerezos* (1977) aborda una cosa como *Sueño de una noche de San Juan*, con resultados muy

discutibles, y luego nos hace vivir la exquisita experiencia de su puesta en escena de una mínima ópera de Menotti. Empero, con todo el desacuerdo que uno pueda manifestar ante su puesta para la versión de Pinto, es por demás evidente que con este trabajo, Costante aparece, con Carlos Giménez, como los únicos dos directores capitalinos realmente empeñados en indagar nuestras raíces culturales y con suficiente valor y criterio para correr el alto riesgo que ello implica. Todos los demás, en mayor o menor grado, prefieren, ciertamente, pisar sobre seguro, inclusive Cabrujas, quien hace un tímido intento en la misma dirección, aunque con un propósito más comercial que auténticamente crítico, y amparado por el mito Guinand.

Armando Gota, quien en años anteriores aportó significativos momentos al teatro de crítica política, reitera durante el 78 su propósito de convertirse en el director de la evasión elegante, sin otro compromiso que el puramente estético. *Don Juan* (Figueiredo), pleno de sutilezas y en más de un sentido exquisito, es su mejor trabajo del año y clara evidencia de la afirmación anterior. Aunque la actual posición de Gota signifique una pérdida—esperamos transitoria—para el teatro de investigación y confrontación, es de algún modo beneficioso para el movimiento teatral capitalino el que un director inteligente asumiera ese rol, porque lo que comunmente hacen los directores de los teatros comerciales (La Comedia, Chacaíto y por ahí) es abominable.

El director que durante el año parece haber alcanzado la madurez, la plenitud de su talento creador, es Ugo Ulive. Las tres obras firmadas por él—*Historias para ser contadas* de Dragún, *Los emigrados* de Mrozek y finalmente, cierta joya decadente y barroca, *El balcón* de Genet, especialmente las dos últimas, son verdaderas obras maestras. Sus trabajos son de magna belleza formal, de gran pureza técnica y densos en sus trasfondos conceptuales.

Explorando más allá del deslumbramiento estético originado por algunos de estos excelentes espectáculos teatrales, encuentro todavía considerablemente débil el compromiso con nuestra realidad sustantiva. La indagación ocurre en un plano excesivamente abstracto, y el cuestionamiento tiene un sabor eufemístico, hasta el punto de que algo como *El balcón*, pongamos por ejemplo, puede tener el mismo efecto en Caracas y en París. Tanta universalidad, elegante y sofisticada, viene a ser, en el fondo, una forma de evadir el compromiso de indagar, y de revelar en un nuevo lenguaje, la realidad que nos circunda. Pienso que viene a ser imperativo para nuestros directores más sólidos y desarrollados el replanteamiento de algunos de los valores de su estética, pues son ellos quienes están dotados de los marcos de referencias conceptuales y de los instrumentos necesarios para resolver un teatro auténticamente trascendente que contribuya a revelarnos como entidad humana.

Dirección teatral en la provincia

La mayoría de los grupos participantes en la Primera Muestra de la Asamblea Venezolana de Teatros Independientes son del interior del país, y estuvieron presentes en los Festivales Regionales auspiciados por la Coordinación Nacional de Teatro del Conac; de modo que esa muestra ofrece un panorama representativo del quehacer teatral allende Caracas.

En conjunto, la obra de los directores venezolanos constituye una dimensión

considerablemente amplia y diversificada en la experiencia teatral del año. En mis registros, que no estimo totales, pero sí bastante completos, figuran cerca de cien nombres firmantes de puestas en escena durante el 78, y, en materia de cantidad, hay una distribución más o menos equilibrada entre “directores de Caracas” y “directores de otras ciudades de Venezuela.” La actividad teatral extra-capitalina, al parecer, se ha incrementado y diversificado en los últimos cinco o tres años, y es probable que tal cosa sea un efecto directo de la actividad de la Coordinación de Teatro del Conac, a través de sus programas de festivales regionales.

La Muestra aludida, celebrada en la sala Rajatabla del Ateneo de Caracas entre mayo y junio del año, como actividad preparatoria de la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, facilitó la observación en conjunto de la *calidad* del fenómeno teatral fuera del ámbito de la capital; desde esta perspectiva, los resultados son mucho menos gratificantes, pues lo que, para abreviar, vamos a llamar Teatro de la Provincia, refleja todavía con mucho énfasis los indicios del subdesarrollo, principalmente en la concepción de la puesta en escena y en déficits técnicos de toda índole. Se dejaron ver algunas cosas interesantes: *El interrogatorio* de Roberto Desaloma por Rómulo Rivas, para el Teatro de la Universidad de los Andes, ULA, donde lo más notable fue la excepcional interpretación de Luis Rivas en el rol principal; el *Tiránicus* de Rodolfo Santana por Rodolfo Molina para el Teatro Campesino (Tovar, Mérida); el trabajo de Clemente Izaguirre sobre *La noche de los asesinos* de José Triana para el Teatro de la Universidad de Zulia, resuelto con un interesante acento expresionista, aunque muy inacabado en el tratamiento de los actores, y, fuera del contexto de esa muestra, el singular *Pluto, o la riqueza*, de Miguel Torrence.

Tiránicus, la pequeña—un acto—obra maestra de Santana, donde sintetiza un proceso histórico propio de los pueblos de nuestro continente en un solo trazo preciso y profundo, resultó interpretada en todas sus implicaciones por Molina, quien encontró los lenguajes cinético-corporal para los actores, y plástico para la ambientación, imprescindibles para expresarla. Su trabajo es representativo de la dirección que actualmente sigue el teatro marginal venezolano: el propósito contestatario al Sistema como aspecto central del mensaje, expuesto mediante una proposición de teatro “pobre,” no el sentido grotoskiano del término—cosa que tendría muy poco interés en nuestro contexto social y cultural—sino en el de buscar la expresión a través de elementos muy primitivos, de los recursos más simples, ideando una puesta en escena que, en vez de *exigir* un espacio, es suficientemente flexible para adaptarse a cualquier posibilidad de espacio disponible. Es un lenguaje perfectamente compatible con nuestra realidad, signada por la ausencia de infraestructura técnica para el acto creativo teatral. En un país donde hay muy pocos teatros, y los existentes, en general, están sub-dotados, la simplificación y flexibilización de la puesta en escena representa una posibilidad importante de proyectar el espectáculo hacia más diversificados sectores sociales, cosa que no puede ocurrir cuando dependemos de la tecnología. La diferencia, la importante diferencia entre Molina y otros realizadores de teatro marginal, es que este director logra con sus precarios recursos—los mismos que utilizan otros—configuraciones estéticamente trascendentes. Sus montajes tienen limpieza, precisión y violencia; la apariencia perdularia de sus actores y el aspecto derrapado

del escenario, en modo alguno son arbitrariedades o descuidos originados por la incapacidad para resolver los problemas de la puesta en escena, sino datos claves de un lenguaje total; cada remiendo, cada basura, cada situación hiperbólica o grotesca entre los personajes, está en función de todo lo demás y tiene una precisa intención de denuncia política. Se ha dicho que el arte depende no de la cosa en sí, sino del tratamiento que la cosa reciba; es, pues, el talento de un creador que manipula su ambiente lo que origina la obra de arte, y así es, en efecto; los zapatos viejos de mi tía Jacinta pueden servir para crear una obra de arte trascendente, como hace ya bastante tiempo lo probaron los dadaístas.

Torrence es probablemente el director teatral de más larga trayectoria de la provincia venezolana, y sin duda, quien entre todos ellos ha logrado elaborar un lenguaje estético más exclusivo. Si algo llama la atención en este director es su densa coherencia, en las dimensiones política y estética, y los datos claves de su lenguaje, tanto en sus excelencias como en sus déficits, los tenemos claramente definidos en la singular interpretación de *Pluto, o la riqueza* (versión libre a partir de Aristófanes), estrenada en el contexto del Festival de Naciones. Precisándolos, encontramos lo siguiente: (a) la noción de "lo espectacular"—en el mejor sentido del término—del teatro entendido como una experiencia multi-dimensional, capaz de impactar simultáneamente todos los sentidos del espectador, que exige, en consecuencia, la explotación de los más variados recursos de la puesta en escena; (b) la trasposición en el ámbito conceptual para establecer correspondencias entre la crítica formulada por la obra clásica, y el contexto socio-cultural inmediato; (c) la enfática crítica social y política, generalmente sólidamente fundamentada en marcos ideológicos considerablemente claros; (d) el sentido del humor, grueso, bastardo, lacerante, sin concesiones ni mediastintas, orientados a la proposición de una especie de farsa de escarnio procaz y directa, con suficiente poder para golpear en el mero centro los problemas—políticos y sociales—que interesan al creador; (e) la imaginativa manipulación, en función crítica, de lo irreverente, de lo escatológico, de lo abominable en las relaciones humanas. Por otro lado, pasando por alto deficiencias relativamente menores en el contexto de una discusión como ésta (por ejemplo, la falta de sentido del ritmo, casi una constante en sus trabajos), creo importante señalar dos elementos más estructurales: la como falta de equilibrio en la composición, originado por la concentración de estímulos en determinados momentos de la puesta en escena, y el deliberado barroquismo, en búsqueda de la experiencia dionisiaca, de la transcendencia del delirio, pero forzado en su intensidad y formalmente sobrecargado, hasta el punto de hacer confuso el lenguaje intentado.

Los Centros de Actividad Teatral

Me refiero en esta última sección del ensayo a los Centros de Actividad Teatral, o instituciones que promueven el Arte Dramático y producen espectáculos. Los CAT juegan un papel determinante en la configuración de un movimiento teatral nacional, y del desarrollo cultural en general, y es así porque administran los recursos infraestructurales y económicos indispensables para realizar los espectáculos; de modo que de su *política* (las respuestas que pueden darse a interrogantes como: ¿Qué es el teatro? ¿Cuál es la estética que intentamos expresar mediante este medio? ¿Para quién hacemos teatro?, entre otros) depende en

gran medida la calidad de programación que finalmente aparece en las salas, su orientación ideológica y su proyección hacia diversos sectores sociales. Así, pues, de acuerdo a la política, los CAT tenderán a resolver su actividad hacia la búsqueda y experimentación de nuevos lenguajes que expresen una estética, o, en sentido contrario, hacia lo comercial, donde el único propósito es obtener la máxima rentabilidad de un capital invertido en espectáculos. En el primer caso, el interés económico, si bien no es en modo alguno totalmente irrelevante, puede ser relativamente secundario; en el segundo, el propósito de expresar una estética puede llegar a ser totalmente irrelevante, y hasta total y deliberadamente omitido de la propuesta. En algún lugar entre estos dos polos extremos (lo puramente estético y lo exclusivamente comercial) encontramos la "tercera alternativa" en la cual se buscan fórmulas para conjugar los dos objetivos. Hay lo que parece ser una evidente correlación entre el fenómeno socioeconómico y cultural denominado *desarrollo* y estas posibilidades de resolver el hecho teatral; en los países de más alto desarrollo, por la confluencia de muchos factores, entre los cuales juega un papel muy importante la presión de un público masivo más sofisticado, el espectáculo teatral pretende simultáneamente el logro estético y el éxito comercial, o, como también se dice: el éxito de crítica y el éxito de público; solamente en los países menos desarrollados—y me refiero a experiencias en España, México, y Venezuela, contrastadas con otras de Francia y USA—, podemos ver ese teatro típicamente comercial, sin el menor propósito estético.

Si ese esbozo teórico está correctamente construido, cualquier institución que podamos considerar un Centro de Actividad Teatral, podrá ubicarse en algún lugar del continuo "expresión de una estética" vs. "interés comercial"; del mismo modo, si la apreciación inherente a la relación entre el fenómeno "desarrollo socioeconómico y cultural" y "actividad teatral" es acertada, en Venezuela—un país en vías de desarrollo—deberíamos encontrar toda la gama de la actividad, y así es, en efecto.

La orientación hacia la expresión de una estética la encontramos en los Teatros Universitarios (de la Central, de la U. de Zulia, de la U. de Carabobo, de los Andes), en instituciones como El Nuevo Grupo y el Ateneo de Caracas (en su rama teatral: Rajatabla, dirigido por Carlos Giménez), y en grupos Triángulo, Teatro Compás y El Cobre, entre otros distribuidos por toda la República. El énfasis exclusivamente comercial lo encontramos en compañías tales como Chaquito, La Comedia y Santa Sofía; la "tercera alternativa" está representada por teatros como el París y, principalmente por el Teatro Las Palmas (Conchita Obach), y por la obra de directores independientes, como A. Gota.

Caracas, Venezuela