

A PROPOSITO
DE NUESTRA
DRAMATURGIA

ANGEL C-TRA
RIENT I
VIAJE
EMA DE JUDAS
TRATRA
TRAJA
TRAN

A PROPOSITO DE NUESTRA DRAMATURGIA

LEONARDO AZPARREN GIMENEZ

Al hablar de la dramaturgia venezolana deben distinguirse dos períodos claramente identificables, los cuales pueden aceptar como punto de diferenciación la década de los años cuarenta. Tales períodos son comprensibles al establecerse dos criterios previos, uno de condicionamiento socio-cultural y otro de definición general, a partir del cual se llega al último estadio: la valoración real de tales períodos dramáticos.

El factor de condicionamiento socio-cultural ocupa el primer lugar porque el teatro es, como las demás creaciones humanas, un *acontecimiento* histórico. En cada una de sus modalidades y tendencias acontece de acuerdo y para el momento histórico que lo ha producido. Factores de tradición, de complejidad y simplicidad culturales, de encrucijada histórica, de, en fin, libertad o tiranía de una nación determinan decisivamente una dramaturgia; no en una sola línea, pero la determinan. En nuestro caso, la primera dramaturgia venezolana es un típico ejemplo de mecanicismo histórico acrítico. El hecho de que en su más profunda realidad el país como *unidad social* haya estado al margen de la cultura universal hasta la década de los cuarenta, determinó una dramaturgia constreñida a la visión epidérmica del país. No es el propósito de este trabajo estudiar en concreto esa dramaturgia; pero sí adelantar algunas consideraciones sobre ella. Decir, por ejemplo, que fue una dramaturgia totalmente limitada a la labor de anecdotario, por una parte, y a la de transcribir, para goce de parroquianos, un modo de vivir letargado, menor; un modo de vivir sin autoconsciencia colectiva, distraído en el regazo de casas solariegas, o incidentes florales, o aventuras vegetativas, o, en fin, distraído en su inconsciencia, impedido de trascenderse a sí mismo como *unidad social*. Porque cuando el país colectivamente no se planteó la necesidad de trascenderse, el teatro derivado de él fue igual a él. Los dramaturgos *no podían* plantearse su arte como una sublimación de "lo ya dado para descubrir nuevas regiones de experiencia" (Duvignaud), y en ningún caso se enfrentaron a la necesidad de conocer al mundo a la sociedad a través del hecho artístico. La primera dramaturgia venezolana no implica una actitud crítica frente al mundo y la sociedad y frente a la estética.

Esta aproximación sociológica a nuestra primera dramaturgia, que por otra parte no es exclusiva, sino que es válida para cualquier país y cualquier época histórica, trae como consecuencia una definición general, recogida en este caso del mismo Duvignaud (*Sociología del Teatro*, F.C.E., 1966): "la representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades". Un modo de vivir intrascendente, de espaldas a una verdadera historia, pero al mismo tiempo expresión negativa de ella condicionó en nuestro país una dramaturgia

mecanicista, sin vuelo creador, incapaz de transformar su realidad inmediata, a través de símbolos, con una ideología de substrato o con un dinamismo trascendente. En nuestra dramaturgia, más que en cualquiera otra expresión de nuestra cultura, puede observarse el ostracismo cultural del país. Su primera forma de expresión es un muestrario de cómo el país, como *unidad social*, estuvo, hasta la década de los cuarenta — más o menos —, ignorante de la cultura contemporánea. No podía, evidentemente, nuestra dramaturgia, plantearse problemas ideológicos y estéticos y buscar soluciones en estas dos direcciones con un mínimo de universalidad cuando, precisamente, todo el país no tenía posibilidades de trascenderse a sí mismo.

En muchas oportunidades se pretende valorizar toda esta realidad más de lo justo, invocando algunos de los nombres más representativos de nuestra cultura. Pero esto confirma, precisamente, todo lo anterior; porque en la mayoría de los casos las figuras sobresalientes de nuestra cultura respondieron más a factores circunstanciales — europeización de algunas familias o círculos, circunstancias políticas o el verdadero talento de otros — que la previa existencia de circunstancias estables — universitarias, institucionales, sociales — que hicieran posible la motivación más sistemática y socialmente coherente hacia visiones universales.

Cuando el país comenzó a recibir constantes influencias desde el exterior esa primera dramaturgia desaparece porque nunca había sido expresión fiel del país. Había sido expresión, sí, de la epidermis del país, de su superficie intrascendente; pero nunca nuestra primera dramaturgia la penetró en formas de expresión que la recrearan, en un orden estético, y la conocieran en una actitud crítica.

La apertura intelectual que acompaña a la nueva realidad sociopolítica del país determina que dos factores empiecen a manifestarse en nuestros dramas: una actitud ideológica y un nuevo lenguaje. En el primer caso, la postura de nuestra dramaturgia frente al país es de conocimiento real de él; conocimiento de sus hombres, de sus problemas, de sus posibilidades. Ahora es cuando esta actitud entra en un período de completa madurez; pero entonces se inició esta actitud, que modifica, en su totalidad, el sentido de la dramaturgia tradicional. El proceso ha sido lento si consideramos la sistemática indiferencia nacional hacia el teatro, pero ya en algunas piezas de los años cuarenta puede presentirse algún esfuerzo por penetrar problemas que hasta ese momento no habían sido considerados. Son piezas en la mayoría de los casos rígidas; se parte de un concepto del realismo todavía un tanto mecanicista, que se traduce en una acción dramática inflexible y planteamientos ideológicos, ortodoxos o ingenuos.

Hoy no puede decirse que una dramaturgia sea consecuencia de la otra, como si se tratase de confirmar una continuidad cultural. La primera dramaturgia nunca fue categoría cultural, porque no se planteó problemas universales o

aspirando a ellos, ni resolvió los suyos con recursos estéticos válidos. La primera dramaturgia era ahistórica; internamente nunca manifestó un proceso ni mucho menos un progreso de autor a autor. Con los matices de rigor, todos respondieron a las mismas motivaciones. No puede hablarse de autores que culminen procesos, ni de problemas procesados a lo largo de un ciclo de obras.

La dramaturgia que denomino nueva presenta una fisonomía distinta cada vez más definibles. A partir de un nacimiento ortodoxo, registrable con mayor claridad en César Rengifo, quien es determinado por su estadía en México al final de los años treinta, algunas tendencias empiezan a conservarse y prolongarse. Dos son las más importantes y las que hasta ahora han sido determinantes; una de ellas es el teatro histórico, que tiene en César Rengifo su mejor exponente y cultivador sistemático; otra es el teatro socio-crítico, a través de Román Chalbaud y de José Ignacio Cabrujas, principalmente. Ellos tres determinan la nueva dramaturgia, mientras empieza a aparecer una nueva generación integrada por Rodolfo Santana, Gilberto Agüero, Paúl Williams, Andrés Martínez y otros.

No siendo nuestro propósito en esta oportunidad presentar un análisis exhaustivo de la nueva dramaturgia venezolana, lo cual, por otra parte, contiene ya elementos para un libro, sino presentar la fisonomía predominante de nuestra dramaturgia, nos ocuparemos en este trabajo de indicar las tendencias predominantes en los dramaturgos César Rengifo, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Choerón. Una razón importante para limitarnos a ellos en esta oportunidad es que son los que más determinan la escena venezolana; otros autores, como Elizabeth Shoen, Manuel Trujillo, Ida Gramcko son esporádicos en nuestros escenarios; algunos de ellos no representados desde hace varios años. Los más nuevos dramaturgos son todavía prácticamente inéditos.

Dentro de la historia de la dramaturgia venezolana el nombre de César Rengifo debe registrarse como el primer intento de hacer un teatro cónsono con una estética seria y dialéctica, y con los propósitos claros de reinterpretar no la periferia sino la realidad dinámica de Venezuela. La mayor parte de la bibliografía de César Rengifo es teatro histórico, lo cual, de entrada, lo transforma en un autor problemático; aunque su obra señala un momento preciso, una "escuela" dentro del teatro venezolano.

El teatro histórico en países acostumbrados a una literatura costumbrista, paisajista, de un realismo ingenuo, por no decir primitivo, está lleno de peligros difíciles de superar pues en parte muchos han dejado de creer, si es que alguna vez creyeron, en la posibilidad de dar categoría estética a cosas tan nuestras como una alpargata o una sonrisa negra. Pocos acostumbrados como estamos a pensar sobre nosotros mismos, el teatro histórico nos resulta extraño, ajeno, y hasta trivial; para ello dos factores influyen: la ignorancia y rechazo tácitos de buscar y requisarnos históricamente, y los peligros de folklorizar

nuestro talento socio-histórico. La televisión, la radio, las estampas, las ferias, el turismo, han desvalorizado nuestra realidad histórica y étnica, la han folklorizado y tal perjuicio es extensible a cualquier intento de cuestionar seriamente nuestro talento. El teatro histórico es, debe ser válido, porque no hay que pensar que es, por inmediata identidad, arqueología. Un teatro histórico bien entendido como el de César Rengifo, es ante todo un intento de redescubrir a Venezuela a través de su propia historia, única manera de que la historia como tal sea válida: ser el pasado en función del presente. Esta es la validez del teatro histórico de César Rengifo.

Su teatro es todo un intento, muy amplio por los últimos contenidos y los momentos analizados, de hacer un teatro histórico-épico sobre la historia venezolana. Todos los grandes momentos de nuestra historia, principalmente aquellos profundamente revolucionarios, son presentados en su teatro. Las crisis del período colonial, las angustias de la guerra de independencia, las suciedades de nuestra vida republicana del siglo pasado, toda la historia es buscada por César Rengifo para descubrir cuál es la realidad social de los venezolanos. Su obra, la más dilatada de todas, recoge más de treinta títulos, en los cuales hay muchos altos y bajos. Si bien la temática está provista de una gran fuerza, muchas veces se ve desmejorada por cierta rigidez en el tratamiento de los problemas. Da la impresión de que el tema ha sido esquematizado más de lo necesario. Así, por ejemplo, en el recorrido histórico de su teatro vemos divididos muy linealmente a los hombres en aquellos que padecieron la tiranía histórica y los que la ejercieron. No siempre, pero algunas veces, se tiene la impresión de simplificación de la historia. Algunas piezas de su teatro histórico, como *Los Hombres de los Cantos Amargos*, resultan demasiado requisitorias, demasiado propósito de desenmascarar hechos que por históricos no son menos efectivos hoy día, demasiado intento de denunciar y desenmascarar la mala fe de las buenas costumbres, públicas o privadas. En otros casos, los más valiosos evidentemente, plasma con gran fuerza a seres humanos arrancados de lo más real de su sentir, descubre una angustia radicalmente humana, como es el caso de *Lo que dejó la Tempestad*, donde pinta la burla de nuestra historia en un gran sentimiento trágico de la vida venezolana comercializada en siglo y medio de historia.

La búsqueda histórica del teatro de César Rengifo está siendo cada vez más determinada por un teatro de diagnóstico de nuestra época y de sátira política cruel y circunstancial. Esta línea dramática no es, sin embargo, nueva. Desde muy temprano se presenta en su bibliografía, aunque lo determinante fue siempre su teatro histórico. Ya en el año 1949 escribe piezas como *Estrella sobre el Crepúsculo*, de típica estructura naturalista y planteamiento social individual-crítico. Aunque en esta etapa ambos niveles de su producción presentan un rigismo perjudicial, pero lógico, está iniciando César Rengifo una realidad distinta dentro de la dramaturgia nacional y él, personalmente, se

inicia como dramaturgo, con la profunda determinación ideológica que significó su estadía en México en años tan cruciales como 1939.

Dos piezas, *Buenaventura Chatarra* y *La Fiesta de los Moribundos* se presentan en su nueva producción como ejemplos claros de su trabajo no histórico. Estas piezas son farsas que recogen burlas y sarcasmos sobre los valores desvalorizados de un mundo como el nuestro. *Buenaventura Chatarra* es la historia de lo cotidiano pequeño y, por ello, humillante. La alienación económica, la impersonalidad de las estructuras sociales, la progresiva disolución de la persona humana ante fuerzas irracionales que lo determinan, hasta llegar a la aniquilación inevitable. Todo ello es presentado en relaciones dramáticas múltiples, ya superado su primer período de realismo intrascendente. *La Fiesta de los Moribundos* intenta plantear, con suficiente fuerza corrosiva, la reificación total del mundo contemporáneo, su sujeción a totales antojos de estructuras totalmente despersonalizadas, reificadas, lanzadas a la aventura irracional del asesinato de la razón por aspiraciones de servirse del hombre. El propósito de César Rengifo en ambas piezas es plantear cómo, gracias a la hipertrofia de una sociedad de mercadeo, se produce un estado total de trastoque, donde los valores están en función de responder a todo un aparato brutal. Es la alienación total, la hipostación de categorías, la inversión de planos, la confusión de niveles: el absurdo. ¿Y por qué para ello elige Rengifo la farsa? Quizás porque cree, como alguien en el siglo pasado, que la muerte de una sociedad esclerotizada no debe ser dramatizada, sino vista con ojos de burla. Dürrenmatt en nuestro siglo justifica tal actitud estética e ideológica diciendo que "la comedia presupone un mundo en trance de liar sus bártulos, como el nuestro". Debemos burlarnos, entonces, de un mundo que desaparece por incapacidad congénita.

¿Logra César Rengifo construir la burla que se propone? Evidentemente estamos ante un teatro que como cuadro total satisface grandemente sus intenciones. En algunos momentos logra estados de verdadera hilaridad corrosiva resultado de lúcidos diálogos, de peculiares situaciones, de una anécdota peculiar estu-penda. *Buenaventura Chatarra* y *La Fiesta de los Moribundos* son, pues, ejemplos de las nuevas posibilidades de este dramaturgo.

La importancia de su teatro está en ser el primero que se propone y logra en parte un teatro con categoría artística. Es el primero que permite y merece el nombre de dramaturgo. Después de él hay muchos nombres y posiciones, algunos, es posible, con más perspectivas futuras.

Román Chalbaud abre unas nuevas perspectivas en la manera de enfrentar y afrontar la realidad venezolana. Aún sus primeras piezas, toscas, imprecisas, de gran pasión temática pero al mismo tiempo impulsivamente juveniles, recogen una peculiaridad artística y sociopolítica. Sólo *La Quema de Judas* y *Los Angeles Terribles* pueden considerarse como piezas precisas, como obras que presentan el real inicio de un dramaturgo de inmensas posibilidades. Su producción anterior queda relegada a un plano de retórica juvenil, donde la

pasión por dar testimonio de un mundo agobiante privó más que la meditación artística. *Requiem para un Eclipse, Caín Adolescente, Sagrado y Obseno, Café y Orquídeas, Las Pinzas*, están llenas de retórica revolucionaria, simple retórica, ineficaz en la medida en que el lenguaje no tiene textura y es utilizado maquinalmente, traduciendo en algunos casos una postura ideológica sumamente esquemática y antidialéctica. En estas piezas el lenguaje deja de ser un instrumento dinámico de comunicación, para transformarse en un pretexto brusco para expresar un malestar particular.

Los aportes de Chalbaud empiezan con *La Quema de Judas*. Nos enfrentamos a la presentación de situaciones reales replanteadas desde una perspectiva crítica corrosiva. Si se trata de ubicarla debe pensarse en Valle Inclán o Brecht, por ejemplo, por la manera de escudriñar el corazón humano, buscando en lo viviente todas sus posibilidades. No hay planteamientos analíticos; desata a los hombres en crisis permanentes exigiendo del espectador una postura.

La Quema de Judas dio origen al criterio casi unánime de la crítica que señalaba la aparición de una pieza decisiva en el teatro venezolano, además de constituir la más madura de su autor. En ella lo importante no es la trasposición fotográfica en la escena de los hechos sociales. Esto hay que tenerlo muy en cuenta. El teatro épico, y la labor brechtiana lo reafirma, es un teatro subjetivo bien entendido: el naturalismo y realismo de origen ibseniano es rechazado en aras de un teatro como instrumento de lucha social. Para esto se hace necesario que el autor *interprete* la realidad. El paso dado adelante respecto al realismo tradicional es que lo que importa son las relaciones reales de los hechos y no éstos en sí mismos. Es la oposición al teatro "objetivo" que presenta solamente los hechos sociales en sí mismos y nada más. La concepción estética del teatro épico exige representar cómo las infraestructuras determinan las superestructuras, y aquí es donde el teatro debe interpretar, no solamente objetivizar.

No queriendo Chalbaud hacer un teatro con el juego tradicional de personajes, elabora una pieza donde aspira trabajar con las estructuras y circunstancias sociales de una sagrada familia compuesta de ladrones y una madre aman-tísima. La pieza es el relato periodístico de los hechos. Este es el primer elemento que aclara su función. Toda la pieza es la narración que de la acción hace una tercera persona — la "Señora Santísima" — a una segunda persona — "El Periodista" —, mientras las primeras personas — los espectadores — observan aquello. El gran mérito de Chalbaud está en dominar claramente todo este aparato técnico brechtiano. La estructura de *La Quema de Judas* es evidente y también completa dentro de las posibilidades de un autor venezolano. Mediante ese juego de planos de acción narrativa — o narrada — el espectador es situado frente a la acción y su desarrollo, más que a su desenlace. La pieza recuerda la fábula de *El Círculo de Tiza Caucasiáno*: el primer nivel

es el de los campesinos de los dos koljoses, después está el "Cantor" y su coro y por último la propia acción teatral. Esta no es propiamente la de los personajes, sino la del proceso social donde los personajes viven.

Los Angeles Terribles nos introducen en una renovación temática total dentro de la producción de Román Chalbaud y plantea una serie de interrogantes que buscan salida entre el realismo crítico de *La Quema de Judas* y la búsqueda superrealista, a fin de cuentas, de niveles turbios e indescriptibles de un subconsciente inesperado como es el caso de *Los Angeles Terribles*.

Esta pieza es el intento de presentarnos un mundo compulsivo, repulsivo, lacerante, cruel, absurdo, subversivo. Porque *Los Angeles Terribles* es la manifestación del talento dramático de su autor, de una aguda sensibilidad para desbordar intencionalidades corrosivas en formas estéticas, esta vez al servicio de un mundo sorprendente dentro de la temática tradicional del autor.

Los Angeles Terribles es muchas cosas. En primer lugar inequívocamente terrible. Después, ángeles en la medida en que la persecución de la crítica religiosa es una de las coordenadas de la temática de Chalbaud. Si se trata de justificar el adjetivo terrible habría que pensar en Jean Genet. Entonces *Los Angeles Terribles* surge como la mostración de un mundo donde las categorías resultantes son la viscosidad, sin el intelectualismo de un Sartre y con la virulencia de un Buñuel, pero desprovista de la intencionalidad crítica-histórica de éste. En cinco escenas un poco disparejas cuatro personajes — Sagrario, Zacarías, Gabriel y Angel — se lanzan a un sorprendente juego, al de crear situaciones, desarrollar diálogos grandemente concebidos, desembocando en momentos rituales cada una. Y la ritualización de situaciones es importante en la medida en que presenta un proceso formativo donde los personajes actúan en función de "escenificar": el sojuzgamiento vil de Zacarías por Sagrario en la primera escena, donde él cumple su oficio de procurar placer; el juego de la verdad de las confesiones y los recuerdos, donde cada personaje muestra lo que es: mutilaciones, privaciones, deseos mórbidos irracionales; el juego ágil del parto sin dolor; el orgásmico diálogo de Gabriel y Angel, masoquista, bidestructor del hombre; la consumación colectiva al fetichismo irracional. Todo un espectáculo sórdido magistralmente concebido. No sólo el diálogo se construye de modo sorprendente y compulsivo, algunas veces veloz, otras lento; también los personajes son ellos mismos una simbología cruel, imaginados a nivel de todas las taras y depravaciones que muchas veces se esconden en el subconsciente de cualquiera. Son cuatro personajes creados para una meditación sobre la crueldad esencial del hombre.

Esto último es lo que nos sorprende en la evolución de Román Chalbaud, con repercusiones en su misma temática. Con *Los Angeles Terribles* se lanza en un sorpresivo laberinto de viscosidades, en definitiva. De ese enfrentamiento con las formas sociales que alienan al hombre se desprende para comunicarnos una visión metafísica de un supuesto trauma esencial del hombre; sin sobre-

entender alguna posible salida. La corrupción social de *La Quema de Judas* es reemplazada por imágenes turbulentas, irracionales, ajenas a un hombre cuyo trauma actual está situado en una esfera más neurálgica. Un grave elemento tiene la pieza: contra el tácito impulso hacia la salvación del hombre en *La Quema de Judas*, ahora nos encontramos ante una visión cíclica de corte helénico sobre la fatalidad de la empresa humana, pues hay un momento de suplicio que siempre está presente dando el zarpazo fatal de modo sorpresivo y a quien menos se espera. Román Chalbaud nos plantea con *Los Angeles Terribles* y su inesperada temática la consabida tesis de la absurdidad del ser, de la crueldad irracional de la existencia humana. Esto es lo inexplicable del paso y tiempo transcurridos entre ambas piezas.

Su último estreno, *El Pez que Fuma*, rompe con su teatro e inquieta. Se trata de una pieza superficial, gratuita, que retoma en parte la línea de *La Quema de Judas*, pero mediocre en su forma de teatro realista y desprovista de algún planteamiento. Es una pieza inaceptable, de las peores vistas en algún autor venezolano en los últimos tiempos. Y con un agravante: su autor es una de las plumas más importantes del teatro venezolano, de quien siempre se ha esperado lo mejor y a quien se le exige.

Debo excusarme de no presentar un análisis más o menos amplio sobre la obra de José Ignacio Cabrujas, tal y como lo estoy haciendo con los demás. Cabrujas es un autor irregular, que actualmente impide definir su papel dentro del teatro venezolano, donde su nombre se asocia cada vez más a la actuación. Como dramaturgo irregular, su nombre va asociado, fundamentalmente, a *El Extraño Viaje de Simón el Malo*; podría decirse que Cabrujas como dramaturgo es esa pieza y nada más. En ella su autor nos presenta un análisis crítico, escondido tras un aparato doblemente teatral, del hombre contemporáneo. Mientras Chalbaud presenta momentos reales corrosivos, Cabrujas con *Simón el Malo* formula un planteamiento más profundo respecto a las implicaciones éticas del hombre frente a la sociedad actual. La pieza de Cabrujas recuerda *El Alma Buena de Se-Chuam* al presentar la escisión del hombre ante la imposibilidad de ser honesto. Los otros títulos de su producción son altibajos de un dramaturgo indeciso, que todavía busca apoyaduras fuertes, sin encontrarlas, a pesar de haberlo creído así en su última pieza, *Fiésole*.

Posiblemente pueda señalarse una sola característica fundamental en dicha pieza, una característica que puede utilizarse como piedra angular para justificar la obra, o para arrancar en una interpretación de la contradicción de la misma. La exasperación. Los dos lados de una misma conciencia, sus contradicciones en una confrontación sumamente dinámica hasta llegar a las contradicciones inevitables. He aquí, posiblemente, *Fiésole*. Los personajes, situados en cualquier parte o en ninguna, nos invitan a una confrontación que necesariamente se nos plantea crítica. ¿Por qué esa confrontación entre sus dos personajes, llamados "Otro" y "Uno" o "viceversa"? Aún el desarrollo de los niveles

más subconscientes e irracionales de las conciencias lo son en la medida en que situaciones racionales las condicionan. Nunca podrá evitarse esa relación. El hombre no ha sido lanzado en un complejo amorfo *natural*; está *ahora* en un complejo amorfo *histórico*, con tiempos y espacios definidos antropológicamente, con metatiempos y metaespacios fusionados y funcionando racionalmente. No es un simple decir "un espacio de cinco segundos" como si la fusión tiempo-espacio no correspondiera a un complejo mucho más amplio y racionalmente funcional. A partir de aquí *Fiésole* es otra cosa: el juego tautológico de un autor que dejó ir de sus manos el planteamiento radical de una situación humana absurda y cruel. Teatro del absurdo y teatro de la crueldad. Dos o una forma de adentrarse en situaciones que puedan catalogarse como definitivas "situaciones límites" como diría Jaspers. Pero estas situaciones no pueden tener ya un desarrollo, es el final.

Cabrujas quizás en un acto de suma honestidad consigo mismo, como consecuencia de una muy peculiar situación límite vivida, aspira configurarla en *Fiésole*. Si por una parte el diálogo no es repetitivo, sino más bien dinámico, fluido y rico en su expresión y desarrollo, por otra la obra carece de estructuras dramáticas formales que le permitan proponer ciertos planteamientos conceptuales. Algunos momentos, como el ritual de los spaguettis, o el de la creación, o el de las torturas, o el del interrogatorio, o el de las invocaciones a "héroes italianizados", o el de la crucifixión, son intentos de crear estructuras que no llegan a cuajar, porque ninguna es tratada ni desarrollada sino esbozada, anunciada y nada más. Resulta un atiborramiento de imágenes que se escapan y pasan sin dejar una huella crítica profunda en la relación escenario-sala sino circunstancial. No se trata de un hermetismo profundo, al estilo de Beckett o Genet, por ejemplo, sino de la falta de cálculo en el momento de querer verter en experiencias artísticas otras existenciales dadas en un aquí y un ahora precisos.

El último de nuestros dramaturgos más importantes es Isaac Chocrón. Tanto Rengifo como Chalbaud y Cabrujas son autores que nos hablan un lenguaje más o menos concreto, provisto de una amplia reflexión crítica sobre estructuras humanas. Frente a ellos Isaac Chocrón se nos presenta como un preciso constructor de estructuras teatrales. Podríamos definirlo como el gran estilista de la forma teatral. Y es por este empeño de construir teatro que los planteamientos de sus obras siempre están ubicados en un segundo plano, a pesar de ser el que muestra un mayor dominio técnico y ambición artística.

Trataremos de aproximarnos a su producción en dos momentos distintos de ella. Veremos quién es el Chocrón de *Una Mínima Incandescencia*, obra de un dramaturgo en ciernes y saltaremos a su último estreno: *Tric Trac*, que recoge, en cierto sentido, todas sus experiencias pasadas como dramaturgo.

Después de varios años de su estreno, y en función de toda su producción posterior, ¿qué es *Una Mínima Incandescencia*? Formalmente es una pieza donde los elementos teatrales utilizados por el autor en sus más recientes piezas,

en concreto *Asia y el Lejano Oriente* y *Tric Trac*, se presentan en un embrión preciso. Se encuentran los personajes múltiples, forma dramática que se traduce en un concepto relativista que posee la flexibilidad necesaria para enriquecer la transmisión de la temática y el mismo ritmo de la pieza. Las relaciones de los personajes, las relaciones humanas, están sujetas a un nuevo dinamismo, el propio del teatro contemporáneo, que ya no se amolda al conservadurismo del espacio-tiempo ibseniano, por ejemplo. También se descubren nuevas dimensiones de la conducta humana, esquematizada y empobrecida para nosotros, ahora en 1969, por el realismo sobradamente naturalista del teatro de fines y principios de siglos.

Temáticamente *Una Mínima Incandescencia* es una pieza intimista, donde la problemática se reduce a un incidente que no trasciende en universalidad en la medida en que es demasiada circunstancia individual. Nos enfrentamos a una tesis sobre la relatividad de las relaciones humanas. Una relatividad llena de confusión, amén de ser abstracta en la medida en que Amoroso, su personaje principal, sólo está situado en el escenario y no es lo suficientemente carnal como para comunicar una experiencia real al espectador.

Si bien es cierto que cada arte se define por una peculiaridad que lo determina, la especificación de ella debe estar siempre presente cuando se quiere hablar de cada uno de ellos. En la pintura es el color, en la música el sonido. En el teatro es el hombre. Esta condición, que también se hace presente en la novela y en el cuento, y no siempre en la poesía, tiene en el teatro una dimensión peculiar. El dramaturgo trabaja con el hombre como su sujeto específico, no sólo en el planteamiento conflictivo de sus personajes, sino también en la irremplazable exigencia de la materialización en el escenario. Y esta última condición es la más determinante. Obra de teatro es sinónimo de personas viviendo ahí, delante de los espectadores, en una comunicación muy especial, exclusiva, de todos los hombres y mujeres que complementan el espectáculo teatral.

Valga todo lo anterior como preámbulo al enfrentarnos a la segunda pieza de Choerón que examinaremos aquí. *Tric Trac*, pieza de grandes recursos formales, que confirman el talento real y posible de su autor para descubrir nuevas maneras de expresión teatral, se nos presenta como un inmenso juego. Juego de diálogos capaces de una variedad rítmica que llega a niveles de saturación y tautología; juego de estructuras dramáticas, capaces de crear imágenes riquísimas potencialmente, hasta niveles tales como permitir, como se hizo, la utilización de dos elencos, uno masculino y otro femenino; juego de personajes, capaces de una maleabilidad superior para pasearse rítmicamente de situación en situación, hasta niveles potencialmente ricos para plantear toda una teoría sobre la relatividad del hombre.

Con *Tric Trac* recibimos la impresión de estar frente a un simple juego formal donde el contenido es disuelto u olvidado. Se nos presenta como un ejercicio

formal de un dramaturgo capaz de crear ritmos, pero que, esta vez, están carentes de contenido. La acción empieza basada en los simples diálogos, hasta la construcción de una serie de imágenes y estructuras teatrales que el autor dejó ir de las manos, como son el acto de la coronación, el rito religioso, la reminiscencia al confinamiento de presos, etc. Todas ellas son imágenes capaces de comunicarnos un contenido efectivo, pero se diluyen en el vertiginoso juego, válido en su estética, que construye Chocrón. Creemos que la obra pierde verdadera trascendencia a partir del momento en que agota en el ejercicio formal todo su valor. Los diez personajes de *Tric Trac* nos comunican algo, un ritmo, una maleabilidad teatral acorde con la sensibilidad actual, y nada más. Esos diez personajes en ningún momento son capaces de mostrar una experiencia humana; no logran unir en síntesis a los espectadores con ellos a través de una comunicación real. Entendemos esa comunicación en el sentido de que tales personajes no concuerdan con una realidad capaz de tener fuerza. A diferencia de los personajes de *Asia y el Lejano Oriente*, los cuales responden a una estructura general orientada a una crítica de ciertas estructuras contemporáneas, en esta pieza de Chocrón nos encontramos con unos personajes que parecieran responder más a la simple imaginación e intuición del autor, que a una imaginación e intuición alimentadas en ciertas maneras de comportarse la realidad. A pesar de afirmar Chocrón que se inspiró en los cotidianos juegos de unos niños en un parque próximo a su casa, creemos que en cierto momento ese motivo real fue olvidado y el resultado ha sido la presencia de personajes teatrales, nada más que de personajes teatrales símbolos de formas humanas más concretas.

Quedaríamos satisfechos si esta aproximación a nuestra dramaturgia es aceptada como un simple intento de aproximación, comprensión y registro de las coordenadas estéticas y humanas fundamentales presentes en nuestros dramaturgos más representados. Sólo se ha pretendido resaltar tales características de esas individualidades que, para bien o para mal, están situadas en la primera línea de la literatura dramática nacional.

**A PROPOSITO
DE NUESTRA
DRAMATURGIA**

**ANGEL C-TRA
RIENT
VIAJE
MA DE JUDAS
II REATRE
REJA
TRAN**