

Universidad Nacional Experimental de las Artes

UNEARTE



THEATRON

Año 17, Nros. 24 y 25, Abril 2014

Número doble especial dedicado a
Román Chalbaud

Revista
THEATRON **Tipo de publicación**
Revista de divulgación
Nº 24 y 25
Frecuencia
Semestral
Ciudad
Caracas

Coordinación editorial y documentación
Carlota Martínez

Dirección General Editorial
Jonathan Montilla

Textos
Patricia Kaiser, Ligia Alvarez, José Gregorio Cabello, José Barrios
Chalbaud Pedro Aguilera, Gustavo Michelena, Rafael Rondón, Vanessa Hidalgo
Román Chalbaud, Inés Muñoz Aguirre, Dennis Alves, Carlota Martínez, Hernán Rubín

Edición y corrección
Liliana Nunes de Gouveia

Fotografías
Archivo UNEARTE
Archivo personal de Román Chalbaud

Diseño Gráfico
María Gabriela Lostte

Impreso en Venezuela por
Imprenta de la Cultura

Tiraje
1000

Papel
Bond

Tipo de impresión
Cuatricromía

Tamaño
21 X 21 x 1,5 cm.

Depósito Legal
L133920077005015

Isbn
18568424

Texto - ilustraciones

© Universidad nacional experimental de las artes - UNEARTE
Todos los derechos reservados
VICERRECTORADO ACADÉMICO

CONSEJO SUPERIOR

Fidel Barbarito

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Ricardo Menéndez

Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria

Andrés Eloy Ruiz Adrián

Viceministro para la Articulación con las
Instituciones de Educación Universitaria

Lidice Altuve Moreno

Viceministra de Educación Universitaria

Ana Alejandrina Reyes

Viceministra para Planificación y Desarrollo Académico

Jehyson Guzmán

Viceministro de Políticas Estudiantiles

CONSEJO DIRECTIVO

Emma Elinor Cesin

Rectora – Presidenta del Consejo Directivo

Doris Figueroa

Vicerrector Académico (E)

Vivian Rivas G.

Vicerrectora de Desarrollo Territorial (E)

Mercedes Otero

Vicerrectora del Poder Popular

Yojham Berroterán

Secretario General

DIRECTORES DE LOS CENTROS DE ESTUDIOS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Jacqueline Rausseff

C.E.C.A. Caño Amarillo

Mercedes Otero

C.E.C.A. Sartenejas

Lina Olmos

C.E.C.A. Plaza Morelos

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

RIF: G-20008463-4

Todos los derechos reservados ®

Se autoriza la reproducción total o parcial de imágenes y textos citando la fuente según normas internacionales de citación. Para permisos de reproducción con fines comerciales dirigirse a UNEARTE Av. México con calle Tito Salas, Edificio Santa María, DIRECCIÓN GENERAL EDITORIAL, Mezzanina, Caracas, Venezuela. Los precios de venta están sujetos a cambios sin previo aviso. Para el catálogo de UNEARTE EDICIONES, favor solicitarlo al correo: direcciongeneraleditorial@unearte.edu.ve

Cada año UNEARTE publica nuevos títulos en las siguientes colecciones y series: ARTES PLÁSTICAS: Estética e Investigación, Arte y comunidad, Historia del Arte en Venezuela; MUSEOS Y MUSEOLOGÍA: Teoría e investigación, Prácticas museísticas, Comunidades y museos; ARQUITECTURA Y URBANISMO: Arquitectos de Venezuela, Historia de la Arquitectura en Venezuela, La ciudad venezolana; CINE Y FOTOGRAFÍA: Cine venezolano, Técnicas y tecnologías, Historia del cine y la fotografía en Venezuela; DANZA: Vidas Maestras, Historia de la Danza en Venezuela, Teorías, Técnicas y metodologías de enseñanza de la danza; MÚSICA: Teoría, Obras Venezolanas, Tradiciones Musicales; TEATRO: Teorías e investigación, Espacios teatrales, Comunidades teatrales; INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA: El Taller de arte, Artistas docentes, Pedagogía de las artes; ARTE JOVEN: Música joven, Teatro joven, Plástica joven, Danza joven, Propuestas integradas; GESTIÓN CULTURAL: Políticas y planificación, Gestión de producción, Empresas de producción social, Comunidades Creativas, Industrias creativas y culturales, Talento humano y creación.



**Gobierno Bolivariano
de Venezuela**

Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria**



18 años
2013 ADMIRABLE

Contenido

Agradecimientos	7
Editorial	10

Lecturas

- Román Chalbaud: Espejo de un país, espejo de un pueblo. <i>Patricia Kaiser. UNEARTE</i>	15
- Caín adolescente: Retrato del tránsito de la inocencia del campo a la corrupción citadina. <i>Ligia Álvarez. UPEL</i>	25
- Un Román Chalbaud arquetípico y monografiable. <i>José Gregorio Cabello P. UPEL</i>	37
- El realismo en la dramaturgia de Román Chalbaud. <i>José Antonio Barrios Valle. UNEARTE</i>	54
- Chalbaud & Williams: un espacio para sus encuentros y desencuentros desde una poética marginal. <i>Pedro Eduardo Aguilera Vásquez. UPEL</i>	62
- El contexto en la obra de Román Chalbaud. <i>Gustavo Michelena. EMPA</i>	72
- Prostitución, Estado y marginalidad en tres obras de Chalbaud. <i>Rafael Rondón Narváez. UPEL</i>	76
- La corte de los olvidados: Arqueología de lo abyecto en la obra de Román Chalbaud. <i>Vanessa Hidalgo. UPEL</i>	92
- Apuntes de un Cinéfilo: ¡Román Chalbaud El ángel más terrible de todos!. <i>Carlos Rojas. Crítico de Teatro y Cine</i>	104
- Días de Poder: La Película. <i>Inés Muñoz Aguirre. Escritora y Editora</i>	108
- Mi primer espacio teatral. <i>Román Chalbaud</i>	120

- Elementos teatrales presentes en la película Pandemónium, la capital del infierno (1997), de Román Chalbaud.
Dennis Alves Terife. UNEARTE.....123
- Chalbaud, el ángel terrible: fragmentos de una bigrafía.
Dennis Alves Terife. UNEARTE.....131

Testimonios

- Miguel Ángel Landa: De conductor de carga pesada a protagonista de la filmografía de Román Chalbaud.
Carlota Martínez. UNEARTE.....146
- De Román Chalbaud: Sagrado y obsceno.
Hernán Rubín. Productor Cinematográfico.....154

Entrevista

- Román Chalbaud: Genio y figura.
Carlota Martínez. UNEARTE.....160

Galería Fotográfica181

UNEARTE por dentro.....191



Agradecimientos

A las autoridades de la UNEARTE por su apoyo continuo y sincero ante la propuesta de dedicar este número de la revista a Román Chalbaud.

A Isabel Huizi Castillo por su especial interés en esta publicación

A Román Chalbaud por su generosidad y paciencia.

A todos los colaboradores de esta edición, quienes amablemente pusieron a nuestra disposición el producto de su trabajo investigativo sobre la obra de Chalbaud y de esta manera hicieron posible esta publicación.

A Paola Sandoval Martínez por su desinteresado esmero y dedicación a las actividades de transcripción de las entrevistas.

A Carlos Rojas por su entusiasmo.

A todo el equipo editorial de la UNEARTE



Editorial

La producción teatral y cinematográfica de Román Chalbaud marcha inextricablemente unida al acontecer político-social de nuestro país. Al tiempo que la democracia venezolana comenzaba a poner en evidencia sus fracturas y señales de agotamiento, a lo largo de cuarenta años crece la cinematografía de este autor de manera vertiginosa. Dramaturgo venezolano de proyección nacional, Chalbaud logra a través de sus argumentos y personajes francamente delineados, una visión del país a manera de un mapa personal de Venezuela. Nace en el estado Mérida en el año de 1932 y desde muy niño comienza a germinar en él su interés por la dramaturgia y el cine. A los diecisiete años publica en el diario **El Nacional** críticas teatrales y cinematográficas. Fue director de programas en la **Televisora Nacional** y su primera obra significativa *Caín Adolescente* se estrena en 1955. Hasta la actualidad ha publicado no menos de diecisiete obras teatrales y numerosas películas muchas de ellas con temas homónimos de algunas de sus obras dramáticas: *El pez que fuma*, *Sagrado* y *Obsceno*, *Caín adolescente*, *Ratón de Ferretería*, solo para mencionar algunas de las más conocidas. Tal y como expresara el propio autor “El arte que se busca a sí mismo es artificial y carece de sinceridad”. Prefiere el arte espejo que se relaciona con la realidad nacional y mantiene un mensaje constante en su producción: La justicia. Esta preocupación no proviene de un compromiso político previo sino de una visión de vida y de una sensibilidad asociada a sus orígenes familiares andinos y católicos, y a su formación posterior. Román Chalbaud, al lado de José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón, la llamada “Santísima Trinidad del teatro venezolano”, funda el Nuevo Grupo y cada uno, en su personal estilo, marca un hito en el teatro nacional de la década del setenta y posteriormente. Junto a Cabrujas transitan los espacios de la producción televisiva de novelas, con guiones que proponen una renovación de la historia rosa tradicional en el género.

Hasta los momentos actuales, siempre con la misma mística y ánimo sincero, el maestro continúa dirigiendo obras cinematográficas, muchas de ellas de corte histórico, que le siguen valiendo la atención de público y crítica. Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Cinematografía, el Festival de San Sebastián, en el país Vasco, dedicó un capítulo especial a su obra. También distintos festivales de Estados Unidos, Europa y América Latina han incluido sus obras en secciones oficiales.

En 1993 el Museo de Arte Moderno (MOMA) de la ciudad de Nueva York presenta una retrospectiva de su producción. *El Pez que fuma* es reconocido como un clásico de la cinematografía latinoamericana.

Para la UNEARTE es pues, es un verdadero honor dedicarle estos números 24 y 25 de su revista THEATRON. En ella, la presencia de una muestra numerosa y variada de colaboradores se fueron sumando de manera incondicional a este esfuerzo que hoy ofrecemos a nuestros lectores. La revista, es una muestra palpable del interés que siempre ha despertado la obra del maestro, tanto teatral como cinematográfica. Los temas desarrollados en los artículos de nuestros colaboradores en torno al poder, la democracia, la mujer, el excluido social, realismo y melodrama entre otros, a través de una ajustada reflexión, sin lugar a dudas configuran una lectura actualizada de la producción creadora de Román Chalbaud, a la vez que es un importante aporte a nuestra misión de colaborar con la construcción permanente del las artes del teatro y el cine en Venezuela.



Lecturas



Román Chalbaud:

Espejo de un país, espejo de un pueblo

Patricia Kaiser

Profesora UNEARTE, crítico e investigadora
patriciakaiser@gmail.com

Román Chalbaud no ha inventado otra Venezuela en su teatro, lo que hizo fue desenmascarar, arrancar al suburbio de la ignorancia.

Carmen Márquez Montes

Los cineastas somos siempre como los países donde hacemos las películas... Si naciste en Venezuela es inevitable que en tus películas, como en un espejo, estén la corrupción, el abuso de poder, la injusticia.

Román Chalbaud

Del campo a la ciudad: bienvenido a su rancho

El teatro, la literatura y el cine de Román Chalbaud desde sus inicios han retratado a la sociedad venezolana de su momento. La cuestión estriba en que si un artista comienza su carrera en los años cincuenta del siglo pasado y continúa en ejercicio en la actualidad, vemos la evolución a través de su obra de la historia de un país.

Román llega en 1937, proveniente de la ciudad de Mérida, a la gran capital. Una época marcada por el éxodo del campo a las grandes ciudades norte costeñas, que gracias a las promesas que el petróleo y sus dividendos hacían soñar un nuevo país. Eso generó nuevas estructuras sociales en las ciudades, así como reacomodos en el orden económico y urbano de la época. También hizo nacer una nueva clase social: los pobres y poco vistos, habitantes de los cordones de miseria de esta, la gran Caracas. Como reza

un dicho: “Para ser un verdadero caraqueño, la condición fundamental es no haber nacido en Caracas”. En esta época vemos una reformulación en la estructura del país, “acelerando el cambio de la economía agrícola –monocultivo de café y cacao– a la economía petrolera” (Montes, IX). Esto produjo que Caracas se convirtiera en una gran megalópolis, con un alto índice de población viviendo en suburbios. Pero la vida de la ciudad, no es como la del campo. Y el hombre del campo, no está adaptado para vivir en ella. Hay un proceso entonces, de transformación del sujeto y de adaptación de este a la jungla de cemento.

Esto se expresa en su primer filme *Caín adolescente* (1959)¹. Juana y su hijo Juan llegan del campo a la ciudad con la gran promesa del “progreso”, a habitar en un barrio caraqueño. Lo que la película describe a lo largo de su narración, es la transformación de ambos, su pérdida de la inocencia. De la inocencia en creer que las instituciones sociales, que la vida en la capital los va a ayudar a salir del subdesarrollo, de la miseria, cuando sucede todo lo contrario. Podemos decir entonces, que desde esta su primera película, Chalbaud ha retratado con un realismo sin cortapisas, y que no reniega de la influencia del Neorrealismo italiano de la época, “el conflicto existente entre progreso y empobrecimiento, pues el progreso sólo alcanza a un reducido sector de la sociedad, dejando al resto inmerso en la marginalidad y la delincuencia como única forma de vida” (García y Méndez, p. 18).

Esa marginalidad es otro de los temas recurrentes en su obra: prostíbulos, guaridas, pensiones², barrios, etcétera. Y claro, la marginalidad produce (o al menos así lo expone el autor, sin pretender ser un sociólogo) marginales y de estos, a veces nacen delincuentes. Ahí está el prostíbulo de *El pez que fuma* (1977)³, y el de *Cuchillos de fuego* (1990)⁴, “Madre hay una sola”; la guarida de los delincuentes de *La oveja*

¹ Guión del mismo autor, basado en su obra teatral homónima.

² A su llegada a Caracas, Román se hospedó en una pensión cerca del Nuevo Circo de Caracas, por lo que *Ecce Homo*, no es más que un homenaje a su infancia y a un estilo de vida de una época determinada.

³ Guión de José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, basado en la obra teatral homónima de este último.

⁴ Guión de David Suárez y Román Chalbaud, basado en la obra de este titulada *Todo bicho de uña*.

negra (1987)⁵, casualmente un cine abandonado (Román no escatima esfuerzos en hacer esos guiños); y el sótano donde conviven Carmín, Adonai y La perra, en *Pandemonium, la capital del infierno* (1997)⁶. Está la pensión Ecce Homo en *Sagrado y Obsceno* (1976)⁷. Y el barrio, que rodea todos estos espacios, y de dónde provienen la gran mayoría de sus personajes.

En estos espacios, sus pobladores han creado un sistema de convivencia basado en una fuerte jerarquización, y en un sistema de normas estricto. Normas, pues todos esos lugares se caracterizan por la falta de privacidad. No hay puertas que separen a unos de otros, e incluso en la pensión Ecce Homo, la matutina cola para el baño, el comedor y patio central compartido, no dejan mucho espacio para la intimidad. Jerarquización a través, como algunos de sus filmes lo indican, de la creación de pandilla delincuenciales. “Como toda agrupación formal, las pandillas tienen su organización social específica (...) La mayoría de las pandillas incluso cuentan con un nombre (...) en *Caín adolescente* tenemos a ‘Los muchachos de la esquina’, en *Sagrado y Obsceno* ‘Los guerrilleros’, en *La Oveja Negra* ‘La Pandilla del Dios’” (García y Méndez, p. 41). Y en muchos casos es la mujer quien lidera al grupo, cumpliendo el doble rol de “jefa-dueña del negocio” y madre protectora. Así lo vemos en *La Oveja Negra*, donde La Nigua, acepta en su guarida a cualquier desprotegido por la sociedad; pero también impone normas de trabajo. Al punto de que uno de sus personajes (Arturo Calderón) dice al robar una casa y encontrar una serie de maravillosos libros: “Me los leeré en las vacaciones”.

En Chalbaud se da “la aceptación [por parte] de los delincuentes como única forma de vida” (Montes, XVI). Sin embargo, los delincuentes de sus películas tienen una ética, un sistema de valores, puesto que saben que son marginales gracias a un sistema corrupto.

⁵ Guión de David Suárez y Chalbaud.

⁶ Guión David Suárez, Orlando Urdaneta y su director, basado en la pieza teatral *Vesícula de nácar* del autor.

⁷ Guión de José Ignacio Cabrujas y Chalbaud, basado en su obra teatral homónima.

“Ignacio: ¡Qué difícil luchar por una causa y que la causa misma no comprenda que luchamos por ella. Papa Upa, robas porque te está robando”. (En *Sagrado y Obsceno*).

Pónganme donde hay

*Estamos viviendo una civilización donde
se nos ha enseñado que más vale el dinero que la gente...*

Román Chalbaud

La presentación de ese sistema de corrupción que imperó en el país, sobre todo luego de la nacionalización del petróleo, también está reflejada en la obra del autor. En *La quema de Judas* (1974)⁸, el honorable comisario Carmona, asesinado en el deber y a quien se le rendirán los máximos honores; no es más que un hampón infiltrado que pretendía robar el banco que los guerrilleros robaron primero. Y aun cuando se descubre su pasado, nada puede hacer público el jefe de la Policía Técnica Judicial de entonces, pues sería desacreditar a la policía y por ende al gobierno y la sociedad imperante.

En eso de la imposibilidad de desacreditar al país y a su clase gobernante gracias al sistema de corruptelas, amiguismos y dinero que todo lo compra, tenemos en *Cangrejo* (1982) un gran ejemplo. Basado en el libro *Cuatro crímenes, cuatro poderes* de Fermín Mármol León y con guión de Juan Carlos Gené, *Cangrejo* nos narra la historia de un recto policía, para quien la ley y la justicia deben ser aplicada a todos, entendiendo por todos, a ricos y pobres. Esto queda claro en la escena de presentación del personaje, cuando está dictando una clase a futuros policías y hace hincapié en esa doctrina. Pero el destino lo alcanza. Una noticia en el periódico, le informa que un

⁸ Guión de José Ignacio Cabrujas y Chalbaud, basado en su obra teatral homónima.

general de quien se demostró había asesinado a su mujer, fue enviado de agregado militar a una embajada. Práctica muy común en aquellos tiempos. Con ese reconcomio encima, el Inspector Martínez comienza a investigar el secuestro y posterior muerte de un niño de clase alta. Todas las pruebas indican que estos fueron llevados a cabo por amigos del hermano mayor del fallecido, todos hijos de papá, con papás políticos y banqueros. Como era de esperarse, no pudieron ser juzgados, mucho menos ser declarados culpables, y su papitos los enviaron una temporada al exterior. Lo peor, es que la suma que pedían por el rescate de un niño que era el hermano de un amigo, era para saldar una deuda por drogas en la que estaban sumidos.

Otro ejemplo de los vicios de la Venezuela Saudita, como se nos llegó a llamar, está en *Pandemonium*. El otro hijo de Carmín, Radamés, si bien está preso, es un corrupto de alto nivel, con muchos privilegios en la cárcel. De hecho vive mejor y más cómodo que su familia, que vive en un sótano abandonado. Tal es el nivel de corrupción presente en esa película, que la madre se pretende robar el maletín de dólares que su hijo le dio a resguardo; La perra y sus novios, al descubrir el maletín, también pretende sustraerlo. Y finalmente el policía de confianza de Radamés, Evelio, es quien se queda con el dinero. Todo esto genera una tragedia, en donde mueren Hermes y Onésimo y Radamés manda a asesinar a su propia madre, al creer que es ella quien lo robó. Como dice un personaje de *La quema de Judas*: “es que en este país hay mucho real”. Chalbaud presenta entonces, “...de la forma más clara la violencia, la corrupción, el caos y la confusión de valores de la Venezuela del petrodólar” (Montes, XVIII).

Este país del “está barato, dame dos”, también lo vemos en otros aspectos y personajes. “El comportamiento de los habitantes venezolanos se vio sustancialmente modificado, pues tuvieron que adaptar los modos propios de las grandes ciudades, principalmente de Estados Unidos, cuya cultura se implantó sobre la venezolana” (Montes, XI). Como ejemplo, está la aspiración de La perra en *Pandemonium* de conocer a *La Sirenita*, aspecto que se resalta en varios diálogos y en la toalla de este personaje de Disney que usa en la escena inicial. Al negarse a fugarse con el policía que le promete llevarla a cumplir su sueño para quedarse con Adonai, vemos de nuevo la ética del marginal, y su contraposición con los personajes que representan y ostentan el poder.

De igual modo, en *Pandemonium* "...también puede verse una crítica velada a la sociedad consumista que atesora todo lo que encuentra" (Montes, XVIII). Román cuenta que para la escena final del barrio, cuando todos vienen cargados de peroles, le pidió a su productor cajas y cajas de productos, y a los habitantes de San Agustín del Sur, quienes fungieron de extras, les pidió que subieran corriendo llenos de alegría; porque "Pienso que la gente de los ranchos cree que la felicidad está en esas cosas, en poseer en lo que ven en la televisión. La sociedad de consumo, vamos" (Declaración de Román, para Marrosu recogida en García y Méndez, p. 76).

Otros de sus filmes que recoge esto es *El Caracazo* (2005)⁹, crónica de los hechos ocurridos en febrero de 1989. Al pueblo verse oprimido y explotado por un sistema que estaba ya en franca decadencia, salió a las calles en rebeldía, no sólo a buscar toda clase de objetos, de esos que Román dice todos anhelamos gracias a la televisión; sino incluso a buscar comida. Sí, comida, porque esos eran los días en que el pueblo venezolano comía perrarina. La película presenta también, la represión de un Estado que ya no tenía legitimidad alguna y que sólo el uso de la fuerza le permitía sostenerse en el poder. Como dice una canción de por aquellos días: "Este sistema es un estado represivo"¹⁰.

La última película de Román que aborda esos tiempos y que retrata de manera eficiente la corrupción, el sistema partidista y sus consecuencias, es *Días de poder* (2011)¹¹. A través de la tensión generada entre un político corrupto de Acción Democrática, que abusa del poder que obtiene y su hijo quien descubre las debilidades de ese sistema, gracias a las actuaciones de su padre, Chalbaud nos muestra el nacimiento de la llamada cuarta república, sus vicios y las luchas de un pueblo oprimido.

⁹ Guión de Rodolfo Santana.

¹⁰ Desorden Público.

¹¹ Guión del autor con José Ignacio Cabrujas.

Desde el pasado estamos luchando.

En sus dos de últimas producciones, el cineasta ha decidido ir al pasado, para contar-nos cómo este pueblo oprimido ha intentado levantarse, sublevarse, para buscar una sociedad de equidad. Este interés por el pasado, ya lo habíamos visto en el personaje de la abuela en Pandemonium, quien en su delirio de vejez, nos va contando la historia de la guerra federal y los inicios del período gomecista. Pero se trata de *Zamora, tierra y hombres libres* (2009)¹² y la que actualmente está en proceso de culminación *La planta insolente* donde el cineasta asume plenamente estos temas. En la primera, como su nombre lo indica, es la lucha de Zamora por la tenencia de la tierra por parte de los campesinos, esos campesinos que hemos visto antes, tuvieron en el siglo XX que migrar a las ciudades en busca de un futuro mejor. La segunda, también con guión de Luis Britto García, nos cuenta la dura batalla que tuvo que librar Cipriano Castro, cuando las potencias extranjeras bloquearon nuestras costas, dada las políticas nacionalistas que emprendió el presidente, en especial, por la soberanía del manejo de nuestro petróleo.

Y la lucha continúa

Román goza de excelente salud y humor. Es todo un profesional detrás de cámaras, y es uno de los directores más eficientes de la historia de nuestro cine. Muchos de los técnicos, algunos con los que trabajó más de una o dos décadas, le bromean al decirle que con él, casi nunca se hace una hora extra. En sus veintena de películas, en su largo paso por la televisión y en su amplia trayectoria como dramaturgo, siempre ha tenido como norte retratar nuestro país y hacer una denuncia social, cuando era necesario. No en vano estuvo preso desde mediados de 1957 hasta enero de 1958.

¹² Guión de Luis Britto García.

Críticos como Leonardo Azparren dicen que su obra "...refleja el conflicto entre progreso y empobrecimiento [de nuestro país]" (citado en Montes, XIII). Otros como Rubén Monasterios (citado en Montes, XIV) afirman que "...todos los personajes de Chalbaud son transgresores de las normas convencionales admitidas como válidas, y a la vez, siempre hay un dato que nos obliga a considerarlos como productos de la sociedad que transgreden".

Porque efectivamente, el progreso prometido en la democracia de la cuarta república, no trajo beneficios para la mayoría de la población. Quizá algunas de las intenciones de ciertas políticas iban en esa búsqueda; pero la corrupción de la clase empoderada impidió dichos logros. Todos esos marginales a los que la sociedad burguesa les volteó la mirada para que no les perturbasen su *American way of life*; el autor, el hombre socialmente comprometido que es Román, les dio un espacio, los visibilizó. Y no sólo eso, sino que indagó en las causas que los llevaron a ser como son: la sociedad democrática capitalista. Uno bien puede preguntarse, quién es más delincuente, si Radamés, si los niños de bien de la clase alta, o los bandidos de "La pandilla de Dios". Quién tiene más dignidad, la señora clase alta de *La Oveja Negra*, o La Nigua o La Garza. Esas son las grandes preguntas que Chalbaud nos plantea y que le deja al espectador para que este formule su propia respuesta. Porque su cine, su obra, está alejada del panfleto y más del cine popular. Calificativo por cierto, del que el autor se siente muy orgulloso.

Dicen los estudiosos: "a lo largo de la filmografía chalbaudiana encontramos las mismas características que en la Venezuela democrática y populista. Chalbaud presenta de forma clara la violencia, la corrupción, el caos y la confusión de valores de la Venezuela petrolera" (García y Méndez, p 21). Sus personajes nos gritan a viva voz, todas las causas que configuran la violencia y la marginalidad de aquella Venezuela: pobreza, crisis de las instituciones básicas de la sociedad como la familia, la escuela (excelente ejemplo es *El rebaño de los ángeles* (1979)¹³), la seguridad social y la creciente violencia de la ciudad.

¹³ Guión de José Ignacio Cabrunas, basado en una idea original de Pilar Romero.

En oportunidades se ha afirmado que “por muchos esfuerzos que estos hagan [los personajes] nunca van a dejar de ser marginales; pero lo terrible de ellos es que se saben lumpen y tampoco hacen nada para dejar de serlo, y si alguno de ellos lo intenta termina sucumbiendo” (Montes, XVII). Pero lo que sí es de común acuerdo entre todos sus estudiosos y críticos, es que estos personajes, jamás abandonan su dignidad. Ya dimos el ejemplo La Perra al final de *Pandemonium*, y está también la escena final de *La Oveja Negra*, donde La Nigua se inmola, para salvar a su “familia”. El suicidio de la adolescente desde la azotea del liceo en *El rebaño de los ángeles*, es otra prueba de ello. Porque “Lo único que salva a estos personajes es el amor, todos aman desmesuradamente aunque no sean correspondidos” (Montes, XV). Amor maternal de La Nigua, de Juana, de Carmín, en esa hermosa escena entre ella y Adonai en la cama abrazados¹⁴; amor de crimen pasional como en *La Gata Borracha* (1983) o *Carmen la que contaba 16 años* (1978)¹⁵ y *Manón* (1986), dos adaptaciones de clásicos de la literatura¹⁶; o amor puro como el de la adolescencia entre La Perra, Onésimo y Hermes¹⁷. Amor trágico, sí, pero amor que nos salvará.

Adonai es escritor; pero desde hace tiempo detesta escribir... El mayor daño es que lo han convertido en un espectador. Poco a poco un espectador...¿En qué estamos realmente? ¿Comprendemos la responsabilidad? Me hago estas preguntas pero no abandono la mullida almohada. Pienso que es esta lucha por abandonar el lecho lo que constituye el progreso del mundo...Creo además que va a hacer falta tanta justicia que no va a alcanzar para mí. Después de todo, ¿me he preocupado alguna vez por mí en ese sentido? Allí está la grandeza y lo reconozco. La pequeña grandeza que rechaza el poder, el dinero, la gloria de lo absurdo” Román Chalbaud, Adonai en *Encuentros Inesperados*.

¹⁴ *Pandemonium*, la capital del infierno.

¹⁵ Guión de Salvador Garmendia.

¹⁶ La primera es una adaptación del relato de Prosper Mérimée y de la ópera de George Bizet, hecha por Gustavo Michelena; y la segunda es una adaptación de la obra *Manon Lescaut* del abate Prévost, hecha por Emilio Carvallido y el propio Chalbaud.

¹⁷ *Pandemonium*, la capital del infierno.

Referencias

CHALBAUD, R. (2004) Obras selectas. Caracas: Monte Ávila Editores.
GARCÍA, Iraida y Méndez, A. (2006). Cuadernos Cineastas Venezolanos:
Román Chalbaud. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Caín adolescente: retrato del tránsito de la inocencia del campo a la corrupción citadina

Ligia Álvarez
Profesora UPEL y dramaturga
ligiaalvarea@gmail.com

El propósito de este artículo es analizar la obra de teatro *Caín adolescente* de Román Chalbaud. Con esta tarea en mente, se devela el contexto sociocultural que la generó y se resaltan aspectos relevantes de la obra como personajes, conflicto, estructura y relación entre la película y la pieza teatral.

Román Chalbaud siempre ha escrito con su mirada puesta en lo popular, porque desde muy niño captó la belleza y la ternura inmersa en los seres comunes y corrientes que viven en zonas pobres de la ciudad de Caracas. Escribe desde el punto de vista del terruño de las barriadas caraqueñas, y es por ello que sus obras –ya sean teatrales o cinematográficas– son universales. Ya lo dijo Tolstoi: “escribe sobre tu aldea y serás universal”.

Desde que se inició en los linderos de la creación, ha dado rostro y voz a las mujeres y hombres del pueblo. Sus escritos surgen de la observación, de las noticias y crónicas periodísticas, de la experiencia personal y la que ha llegado a él de otros labios. En sus obras está la gente, y al verse reflejada surge la identificación con los personajes de la pieza teatral. *Caín adolescente*, tercera obra de Román Chalbaud, fue estrenada primero como pieza teatral en 1955, bajo la dirección de su propio autor (las dos primeras son *Los adolescentes* y *Muros horizontales*, respectivamente). Más tarde, en 1959, *Caín adolescente* se convirtió en su opera prima. De acuerdo con Chesney (2005), al estrenarse la obra teatral, Román Chalbaud fue interrogado por la policía por el hecho de que la trama transcurría en un cerro. La simple circunstancia de ocurrir en una zona popular ya la hacía sospechosa de conspiración. En el régimen dictatorial perezjimenista que imperaba en ese período histórico (1948-1958) estaba tácitamente prohibido hablar sobre pobreza.

Uno de los montajes más reciente de la pieza fue realizado en 1987 por la Compañía Nacional de Teatro, bajo la dirección de Enrique León. En el año 2010, se realizó una lectura dramatizada dirigida por Dairo Piñeres en el ciclo de Teatro Testimonial Venezolano, organizado por la fundación Celarg, en Caracas.

Según Mannarino (1997), después del estreno de la obra, la crítica especializada fue muy positiva porque se captaron aspectos novedosos de una dramaturgia que se irían desarrollando en los escritos de Chalbaud: la convivencia de lo sagrado y lo obscuro, la religiosidad popular y las vivencias humanas en el submundo de la pobreza.

Caín adolescente muestra la realidad social venezolana de los años cincuenta del siglo XX, cuando se consolida el tránsito de la Venezuela agraria a la Venezuela petrolera. Como había ocurrido con cientos de miles de familias desde hacía dos décadas, Juana, mujer campesina, decide trasladarse a la capital de la república, con la esperanza de ofrecerle una vida mejor a su hijo Juan. En la ciudad tienen que vivir en el cerro y habitar una vivienda precaria por carecer de medios económicos. Lo que les ofrecía la ciudad no es lo que esperaban, y se mezclan sentimientos encontrados en ambos al sentir nostalgia por lo que quedó en el pasado, y al saber que ya no había vuelta atrás. Al abandonar el pueblo la existencia se les convierte en otra cosa y para sobrevivir tienen que adaptarse a los sinsabores ciudadanos de las familias pobres y a la dureza de la vida en la ciudad.

Chalbaud dice acerca de sus personajes en entrevista concedida a Socorro (2000) lo siguiente:

Yo retrato la gente. Mi obra es un espejo. Yo retrato lo que hay. No invento. Y a la gente le gusta ver mis obras de teatro —y no sólo las mías, las de otros compañeros también— y mis películas porque se ve retratada. Esa capacidad de devolverle a la audiencia su propia imagen fue lo que empezó a llenar las salas de teatro y de cine.

Y además agrega:

De mis obras se ha dicho que son como tratados sociológicos. Lo que pasa es que yo conozco muy bien al venezolano. Sé cómo reacciona ante los momentos difíciles, las frases que dice (...) Un personaje de teatro o de cine habla como hablaría alguien de la realidad; y eso lo aprende uno en la vida, en el contacto con la gente. Con retazos de mucha gente que uno ha conocido se crea un personaje que representa a varias personas. Un personaje no es el calco de una persona en particular; un personaje es alguien que no existe pero que a la vez está vivo, y respira, y habla como un ser vivo.

Los personajes de *Caín adolescente*—en especial los principales, Juan y Juana—pertenecen a la clase pobre de la sociedad. Dejaron el campo porque desde el comienzo del gobierno de Gómez en 1908, se inicia el *boom* de las concesiones para la explotación petrolera, y se adopta el modelo socioeconómico minero exportador, dejándose de lado a la explotación agrícola y provocándose la masiva migración campesina. En los años cincuenta continuó el éxodo campesino hacia Caracas, donde pensaban podrían llegar a ser y a tener lo que no era posible en el campo. No había condiciones para trabajar la tierra y vinieron en la búsqueda de una mejor calidad de vida hacia una tierra que podríamos llamar “prometida” en tiempos en que se vendía la capital del país como la “sucursal del cielo”, ofreciéndoles la ilusión del progreso. Este es el tiempo y el espacio de la trama de *Caín adolescente*. La siguiente conversación evidencia lo anteriormente expuesto:

Juana: ¿Sabe por qué vine? Por Juan, por mi hijo. Me dijeron que le trajera aquí para que se hiciera hombre.

Antonio: ¿Se lo dijeron?

Juana: Sí. Por eso me vine. Todo lo que hago es porque lo dicen bocas que saben más que la mía (p. 40).

Así como cuando alguien está perdido en un desierto y cree percibir tentadores pozos para calmar la sed, el campesino queda deslumbrado al ver la ciudad con sus rascacielos y grandes avenidas abarrotadas de vehículos y gentes. Una vez aquí en la urbe, se encuentra con una realidad muy diferente a la que imaginó. Así lo advierte Antonio, personaje que se caracteriza por la simbología en su discurso, cuando le dice a Juana que a veces la gente se equivoca al pensar que los demás tienen más sabiduría en sus palabras que en lo que el corazón nos grita:

Antonio: A veces nuestro corazón nos dice cosas que debemos hacer y no las hacemos porque nos las ha dicho nuestro corazón. Creemos que las palabras de los demás valen más que un puño de nuestra sangre... (p. 40).

Juan también, se da cuenta de que la ciudad tiene algo que tal vez no lo hará del todo feliz, lo cual lo hace experimentar una crisis de desarraigo en tierra ajena. En la siguiente conversación entre él y su madre se evidencia el temor por haber abandonado su pueblo para venir a un mundo desconocido e igualmente la nostalgia por su terruño y la vergüenza de vivir en precarias condiciones:

Juan: Es repugnante el tener que vivir en este cerro.

Juana: A mí tampoco me gusta, Juan.

Juan: Tener que aguantarlo todo dentro de este cajón de cartones y maderas. Saber que hay animales que cruzan por encima de nuestros cuerpos mientras dormimos. Estar tirados sobre la tierra. (Pausa larga) ¡Mamá, tú eras hermosa!

Juana: ¡Juan!

Juan: Sí. Tú eras hermosa. Antes de llegar aquí, eras hermosa. Yo te veía en el patio de la hacienda, regando el maíz para las gallinas, y me decía: "¡Qué hermosa es. Si no fuera mamá me casaría con ella!" Desde que se te ocurrió venir a la ciudad, cambiaste. No te sabría explicar. No hemos debido quedar en nuestro pueblo. Allá vivíamos tranquilos. Tal vez éramos felices.

Juana: Tal vez. No sé hasta qué punto tengas razón. Si hemos venido a la ciudad ha sido por ti. Para que aprendas y te hagas un hombre. Tú no eres como los demás muchachos. El maestro me lo dijo. "Juan tiene en los ojos algo que brilla. No sé lo que es. Pero hay algo que le brilla en los ojos...".

Juan: No he querido entristecerte. Sé que lo has hecho por mí. Pero me hacen falta los muchachos del pueblo, el ruido del agua del río, el mugido de las vacas, la campana de la iglesia. Me hacen falta. No puedo evitarlo... (p. 24).

Aunque los personajes principales de la obra son Juan y Juana, alrededor de ellos giran otros personajes que completan el paisaje humano de la pieza. A continuación se trazan algunos rasgos de estos.

Encarnación lleva a Juana hacia la bebida y el dolor. Divide el ambiente del rancho en dos: el lado íntimo que comparte con él y el lado común que es desde donde en adelante se comunicará con Juan. Encarnación es un personaje negativo. Ejerce la brujería. Causa la muerte a una mujer al practicarle un aborto, por eso manipula a Juana para que lo esconda en su casa. La relación entre Juana y Juan se ve afectada por esta circunstancia. Encarnación es un personaje enigmático que habla simbólicamente pero para engañar y "engordar" su negocio (curarle la mano le cuesta a Juana más de 20 bolívares). Juana paga el dinero pero también debe sufragar con el cambio brusco que se da en su vida. Así empieza a dejar la etapa de la inocente mujer campesina.

Petra es un personaje del cerro, bebe y fuma como un verdadero macho. Junto con Encarnación llevan a Juana hacia su transformación que viene de la inocencia pueblerina hasta la corrupción en la ciudad.

Carmen es una mujer del cerro. Su mundo es el bar. Es lo que los hombres consideran una mujer fácil. Se relaciona con Matías, amigo de la infancia de Juan, y queda embarazada pero Matías no se responsabiliza. Finalmente, se convierte en la mujer de Juan. Vincula y entierra a Juan de manera definitiva en la ciudad.

Matías viene del campo para desempeñarse como mecánico. Ya no le interesa pensar en su lugar de origen. Para él, vivir es llevar una vida de diversión con mujeres como Carmen y pasar el tiempo en el bar. Matías es quien le enseña a Juan no solamente mecánica sino a vivir la vida de la ciudad con los amigos del cerro. Juan reconoce quién ha sido Matías en su vida cuando le dice: “tú me quitaste la venda de los ojos donde tenía el paisaje de mi pueblo”.

Antonio Salinas es un personaje simbólico. Habla de manera poética. Tal vez la vida de Juana hubiera sido otra si hubiese nacido una relación entre ellos pero el destino los separó. Antonio aparece en Navidad: la época en la que renace la esperanza por un futuro mejor. Igual como aparece, desaparece y regresa en Semana Santa cuando Juana ya está muerta, fecha en la cual, aun cuando hay muerte, también hay resurrección. Esto significa la esperanza que se insinúa en la vida de Juan, que sin duda promete una situación distinta y mejor de la que ha vivido hasta el momento.

Las **lavanderas** y el **mendigo** constituyen el coro y el corifeo del teatro griego, respectivamente. Estos personajes muestran una influencia bastante marcada del teatro griego en Chalbaud. En cada intervención, estos personajes tocan temas importantes como la muerte, la apariencia, en fin: la vida.

En *Caín adolescente* el conflicto se hace presente desde el inicio, al contraponerse la vida campestre a la vida de la ciudad. La mudanza o viaje exterior de una vida idílica y bucólica tiene implicaciones interiores en los personajes. La ciudad produce cambios en los personajes y dejan de ser lo que fueron y cómo fueron entre los animales, los árboles y el río para ahora habitar una vivienda precaria en una ciudad inhóspita, donde supuestamente encontrarían una vida mejor. Juan pierde su inocencia en la ciudad y adquiere la dureza del hombre y de esta experiencia saca provecho. En *Caín adolescente* hay una evolución y crecimiento; es decir, un aprendizaje, el de Juan. Este se convierte en hombre, con todas las desventajas que significa hacerlo en la pobreza.

El título de la obra remite a lo bíblico. El Caín bíblico traiciona a su propia sangre cuando se convierte en fratricida de su propio hermano Abel. El título *Caín adolescente* hace

referencia a la traición y al aprendizaje. Adolescente es alguien que está entre la niñez y la adultez. En la obra se manifiesta el aprendizaje, porque en Juan se produce una evolución. Atrás queda la vida tranquila y silvestre de su pueblo al llegar a la ciudad. Va cambiando y la vida lo pone en la situación de quedarse con la mujer y el trabajo de su amigo del pueblo, Matías. Juan se siente culpable de traición y esta supuesta culpabilidad no le permite visitar a su amigo durante los cuatro meses que estuvo hospitalizado después de ser atropellado por una carroza.

La pieza está dividida en tres partes. Como lo señala King (1991), cada uno de ellas tiene que ver con la liturgia de la religión católica: Navidad, Carnaval, Semana Santa. El primer acto se denomina Navidad. Esta designación viene de natiividad. Natiividad es nacimiento. El nacimiento promete un mejor futuro, hay esperanzas, promesas. En la adaptación de la obra al cine, inclusive vemos un vendedor de lotería. Este tipo de vendedores promete un mundo de riquezas, de prosperidad ausentes en el presente. No hay nada mejor que la Navidad para tener confianza en una vida mejor. Sin embargo, en el cuadro uno del primer acto nos presenta a unas lavanderas que inician su intervención refiriéndose a la muerte de una vecina del barrio que teatralmente funciona como *Foreshadowing* o anticipación de la muerte de Juana al final de la obra.

Lavandera 1: Ayer se murió Francisca.

Lavandera 2: Hoy la entierran.

Lavandera 3: Mañana no quedará de ella ni la sombra. (p. 21)

Estos parlamentos introducen el tema de la muerte, el cual, aparentemente, es lejano a la navidad, a la natiividad. Lo que desea significar Chalbaud es que el nacimiento y la muerte están unidos porque con cada nacimiento algo muere y con cada muerte algo nace. En la Navidad nace Jesús y termina la espera del nacimiento del niño de María y José. En esta etapa en la vida de Juana y Juan comienza a fenecer la inocencia que traen del campo para dar nacimiento a otras perspectivas vitales relacionadas con la ciudad. La película igualmente se inicia con la muerte cuando se habla del fallecimiento de cientos de personas en la basílica de Santa Teresa, hecho que en realidad ocurrió. Entre los fallecidos están dos personajes del filme. Más tarde, descubrimos que son Juana y Matías.

El segundo acto se denomina Carnaval. La estética del carnaval nos traslada a los bailes, a la música y a los excesos. En la antigüedad romana se manifestaba en un desorden público en el cual se desconocía la autoridad, el poder y la religión oficial. Se caracterizaba por el uso de máscaras, la exaltación del cuerpo y lo grotesco, por la locura de la bebida, la ruptura de normas y costumbres que llevaban al libertinaje temporal. El Carnaval se caracteriza por ser época de alegría, de fiestas y embriaguez. En *Caín adolescente* las referencias del carnaval nos llevan a las carrozas, disfraces de negritas, al papelillo, entre otros elementos. Los personajes esconden sus pecados y decepciones con antifaces. En esta etapa el personaje Encarnación oculta su delito y pecado tras la sábana de Juana. Le huye a la policía y encuentra guarida en la vivienda que habitan Juan y Juana.

El mendigo con sus palabras desnuda el significado del Carnaval:
Mendigo: ...Tendría que quitarme el disfraz mañana o pasado, y después seguir siendo yo...dolorosamente...Máscaras y pitos... Ruido...El engaño...Yo conozco el engaño de todo...De los ojos y de las manos... (p.76).

Las máscaras del Carnaval simbolizan la mentira en esta parte de la pieza, cuando Carmen se quita la careta y le confiesa a Juan que está embarazada de Matías. Despojándose de su antifaz deja ver su dimensión humana impregnada de sinceridad.

Los personajes de *Caín adolescente* también viven esa fase en la cual el arraigo y la inocencia los abandonan y se sumergen en una experiencia que llega al frenesí. Es esta la etapa cuando ya el pueblo ha quedado atrás definitivamente. En este momento, Juana ya tiene conciencia de que su pueblo ha quedado atrás para siempre y por eso siente deseos de llorar cuando lo recuerda.

“Juana: sírveme otro trago... (Gran pausa. Juana bebe) ¿Sabes Encarnación? Yo allá, en mi pueblo, me levantaba muy de madrugada y alcanzaba a ver las estrellas. Iba a ordeñar las vacas. Llevaba muchas totumas con aquella leche tibia, olorosa a buena yerba. Las llevaba a los amos de la hacienda y luego

me ponía a barrer la casa. Me gustaba hacerlo. Todos los días recorría los cuartos y los corredores. Eso me hacía sentir que la hacienda era como mía. Allá todos nos querían mucho. A Juan le vivían regalando cosas y a mí me tenían mucha confianza. Juan iba a la escuela y aprendía muchas cosas bonitas que después me contaba por las noches. Los muchachos tocaban el arpa y el cuatro y las maracas...y cantaban y decían chistes... y a veces... Encarnación: Vamos, no te vas a poner a llorar ahora... Juana: Siempre que lo recuerdo me pongo a llorar. Soy muy débil, Encarnación. Ayúdame (p. 69).

El tercer acto tiene por nombre Semana Santa. La Semana Santa es la celebración cristiana de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Obviamente, hay sufrimiento y muerte pero al final del camino hay una luz que conduce a la resurrección. Es en la Semana Santa cuando fallece Juana pero por el hecho de fenecer durante esta celebración litúrgica, se abre para Juan un porvenir mejor, un camino que irradia la vuelta a la vida, es decir, a la esperanza de una vida mejor. Este final no puede ser casual: el autor de la pieza se expresa a través de él. Sus personajes no se hunden en la desesperanza; todo lo contrario, se dibuja para ellos perspectivas futuras. La unión de Carmen y Juan es la prueba de que la ilusión no se ha desvanecido y que les toca luchar por sus sueños. La obra tiene un carácter circular, comienza y termina con la muerte: todo comienza, transcurre y vuelve a su inicio.

Como ya se ha expresado antes, *Caín adolescente* primero fue una pieza teatral de Román Chalbaud estrenada en 1955. Al poco tiempo, en 1959, se convirtió en su opera *prima* en el cine. Al ver la película encontramos en ella la huella teatral: en los movimientos de los actores, en el primer plano que permite destacar la expresividad del rostro, el melodrama y los efectos de las sombras. Todos estos son elementos teatrales llevados al cine. Se podría hablar entonces de una cinematografía teatral.

Cuando las obras dramáticas son versionadas para ser llevadas al cine, apenas recuerdan las ideas principales o el mensaje central, debido a la serie de cambios que

surge al trasladar la pieza dramática al lenguaje cinematográfico. Esto no ocurre en *Caín adolescente*, porque el dramaturgo es quien versiona y dirige la película. A este hecho se le debe la fidelidad que esta guarda con el texto teatral.

El cine y el teatro emplean lenguajes diferentes: lenguaje cinematográfico y lenguaje teatral. El cine al igual que el teatro es arte, lenguaje y medio de comunicación. Su lenguaje habla no solamente con la palabra y los movimientos sino además con las imágenes, los encuadres, los efectos especiales, el color, la música y los silencios. Su base está en la fotografía, en la música, en un guión escrito. El cómo se expresa el cine constituye el lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico parte de una realidad, de movimientos, de un montaje y del sonido.

El teatro sugiere al espectador a través de la palabra del autor de la pieza y el movimiento en escena introducido por el director teatral. En el cine las imágenes le dejan poco a la imaginación del espectador, mientras que en el teatro el espectador va creando imágenes en su mente a partir de la sugerencia que los actores van creando en la escena que nacen en el texto y son también trazadas por el director cuando monta la pieza.

La película *Caín adolescente* fue filmada en blanco y negro y fue dirigida por Chalbaud, quien la versionó para el cine. Los personajes Juana y Juan estuvieron interpretados por Carlota Ureta Zamorano y Edgar Jiménez, tanto en el filme como en la primera puesta en escena de la pieza teatral.

La película se inicia con unas tomas de la Basílica de Santa Teresa y de escenas de personas alrededor de la iglesia durante la Semana Santa. Nos muestra un panorama de gente del pueblo comprando y vendiendo objetos relacionados con la fecha: sahumero, velas, estampas, palma bendita. Se escucha una voz que relata brevemente la tragedia ocurrida en el año 1953, cuando se oyó una voz gritando ¡fuego! La multitud entró en pánico y desesperadamente comenzó la estampida. Algunos cayeron y murieron aplastados y asfixiados por la multitud. Todo fue una falsa alarma. Dos de los personajes de Chalbaud murieron ese día.

La película desde el principio nos anuncia el desenlace. La pieza teatral, no. Es al final de la misma cuando nos enteramos de lo ocurrido porque el dramaturgo deja este hecho como cierre. Luego la película nos traslada al cerro, vamos hacia atrás en *flashback* a conocer por qué sucedieron los acontecimientos y sus detalles.

Caín adolescente es una pieza que muestra la belleza del lenguaje teatral. El dramaturgo ve a los personajes extraídos del seno del pueblo en su justa dimensión, sin satanizarlos; más bien los envuelve en un halo poético. No obstante, como el mismo dramaturgo ha repetido muchas veces, no ha inventado a esos personajes, ellos están ahí en las calles, en los barrios, en los autobuses. En *Caín adolescente*, los personajes principales vienen del campo, al igual que miles de campesinos que vieron en esos años a la ciudad con la ilusión de mejorar sus condiciones de vida. No obstante, nos dice el autor en su obra que ese mismo camino los llevó hacia la corrupción y la muerte. Pero Chalbaud señala una luz encendida al final del túnel de la vida de los habitantes de los barrios: la esperanza y el optimismo que representa cada Semana Santa cuando después de la muerte llega la resurrección.

Referencias

CHALBAUD, R. (1991). Teatro I. Caracas: Monte Ávila Editores.

CHESNEY, L. (2005). Relectura del teatro venezolano (1900-1950) Los orígenes de la Dramaturgia Moderna. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.

KING, M. (1991). Prólogo. En: Roman Chalbaud, Teatro I. Caracas: Monte Ávila Editores.

MANNARINO, C. (1997). Dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento en Dramaturgia venezolana del siglo XX. Caracas: Centro Venezolano del Teatro del ITI-Unesco.

SOCORRO, M. (2000). "He vivido todas las Caracas". Entrevista. Disponible en: <http://www.analitica.com/bitblbio/msocorro/chalbaud.asp> Consulta: junio 30, 2013.

Un Román Chalbaud arquetípico y monografiable

José Gregorio Cabello P.

Profesor de la UPEL, dramaturgo y director de teatro

josegregoriocabello57@gmail.com

Hay emociones que van en contra de las palabras que las significan
(Román Chalbaud. *Los ángeles terribles*, 1967)

Cuando se me solicitó formalmente colaborar como articulista en esta importante revista *Theatron*, que dedica dos números a Román Chalbaud, se abrió un abanico de posibilidades, aun conociendo los ejes temáticos que se proponían. Fue allí, cuando recordé a mi compañero de vida, al actor, articulista de la Revista *Imagen*, dialoguista de telenovelas y pedagogo: José Luis Lugo Añez, y el dedicado trabajo que realizaba en el momento de su lamentable deceso, para la Fundación Editorial El Perro y la Rana, colección Premios Nacionales de Cultura. Lugo preparó, después de muchas horas de reuniones y encuentros con el maestro Román Chalbaud, un copioso archivo de contenidos que hablan más allá, de la empatía, identificación y admiración por Román. Este interés supera al mostrado en los trabajos anteriores que entregó a la editorial y que correspondían a Kiddio España y a Rafaela Baroni. José Luis concluyó la solicitada monografía que tituló *Román Chalbaud, como pez en el agua*, la compartió conmigo para su revisión, luego la editorial le solicitó una extensión más de sus 40 cuartillas. Lugo me dijo que no lo haría, que la guardara para mí, como un regalo de la navidad que pronto llegaba. Es ahora el momento de compartirla.

Introducción

Hace 27 años tuve la oportunidad de ver, por primera vez, una obra de Román Chalbaud. Omar Arriechi montaba, en ese entonces, una bellísima puesta de *Los ángeles terribles*. En 1982, en el Instituto Pedagógico de Barquisimeto, la actividad cultural era realmente importante. Allí pude conocer, por el grupo de danzas del instituto, los diferentes pasos del tamunangue. En las voces del coro universitario escuchar extasiado *Carmina Burana*. Disfruté de encuentros, exposiciones, ferias de libros. El teatro que hacía Omar Arriechi, con los estudiantes del grupo de teatro universitario, fue también una escuela para mí. Aunque yo sólo era un espectador. Cuando fui a ver la obra quedé gratamente impresionado. Aparecía una cama enorme, envuelta en tules. “Un camastro bañado en merengue”, me parecía. Crear aquella atmósfera en un espacio que no era una sala de teatro, debió ser una tarea titánica. Chalbaud fue mostrado en su máxima expresión. Yo quedé, de por vida, arrebatado al mundo del teatro. En esa butaca del auditorio del Pedagógico, totalmente conmocionado ante lo que había “vivido”, me preparaba, sin saberlo, para escribir hoy, tantísimos años después, una monografía sobre el maestro de la dramaturgia venezolana: Román Chalbaud.

Escribir sobre Chalbaud tiene el riesgo de “llover sobre mojado”. Contar lo que mucha gente ya ha dicho. Llamarlo como ya ha sido aclamado: “El gran travieso del teatro venezolano”; “transgresor”; “poético y optimista”; “mágico y pesimista”; “revolucionario”; “Angelote rubicundo”; “Una de las tres divinas personas del teatro venezolano”; “comprometido con la verdad”; “cineasta consumado”; “símbolo del cine venezolano”; “hombre de cultura”; “señor del cine venezolano”; “histórico”; “popular”; “madrugador”; “tocado por el dedo de la mano de Dios”; “vaca sagrada”; “cómico, serio, enérgico, amoroso, gestual”; “romántico e ingenuo”; “violento, guerrillero y delincuencial”; “intimista”; “auténtico caballero, el de la tierna mirada”. Ante tantos epítetos, ¿podría yo agregar alguno? Sin embargo, nadie sentirá igual, ni verá con los mismos ojos, lo que yo sentí y vi al conocerlo: Román Chalbaud es un ser etéreo, que hace uso de su humanidad tan pronto se hace necesario. Es afable. Ciudadino traicionado por el pueblo que, todos los que vivimos en Caracas, llevamos

en la espalda. Transparente, sin una pizca de petulancia, de esa que abunda en tantos que han hecho tan poco...

La monografía del dos veces ganador del Premio Nacional de Cultura, en Teatro y en Cine: *Román Chalbaud*, está seccionada en cinco partes: "Biografía", "Entrevista", "Teatro, televisión y cine". Esta división afirmará la comprensión y dimensión del trabajo artístico que Román Chalbaud ha venido realizando por décadas. En la "Biografía", se exponen aspectos importantes de la vida del artista, apoyados en material aportado por el mismo Chalbaud. En la "Entrevista" se mostrará un poco sobre sus opiniones acerca de la vida, su trabajo, su misión, con comentarios hechos en una entrevista realizada por José Luis Lugo Añez, el martes 14 de julio de 2009, en su apartamento en Caracas. En cuanto a "Teatro, televisión y cine" se hace mención de los montajes de teatro, trabajos para la televisión y películas. ¡Prepárense a nadar en aguas profundas!... Entraremos en el mar azul de Román Chalbaud.

[Es así como José Luis Lugo, organiza el testimonio que muestra a este arquetípico creador ejemplo de ideas y conocimientos que derivan pensamientos, actitudes propias de su conjunto o disciplina artística, así como también, su visión de sociedad, su enfoque en ejercicio pleno de la libertad creadora. Sigamos pues leyendo algunos extractos].

Biografía

Con la maleta cargada de sueños

Román Chalbaud nació el 10 de octubre de 1931, en la hermosa ciudad de Mérida, en Venezuela. “Mi casa estaba a cerquita de la plaza Bolívar. Ya no está. La tumbaron y pusieron un banco. Ahora no sé qué hay allí”. Menciona esto con la mirada perdida en un tiempo muy lejano, ahora, desconocido. Los padres de Chalbaud se divorciaron cuando tenía un año y al cumplir siete, llegó a Caracas acompañado por su madre, su hermana y la abuela. Cerca del Nuevo Circo consiguen una pensión donde vivir. Allí se compartía, además del baño, penurias y alegrías. “Nunca olvidaré esa casa de huéspedes, sus personajes de toalla al cuello y pantuflas, una colmena de seres provincianos que venían a conquistar la gran ciudad...” (Chalbaud, 1974). En esta ciudad estudió primaria en la Escuela Experimental Venezuela, allí mostró sus habilidades en la literatura. Escribe su primer cuento. En esa escuela aprendió la cultura de la democracia:

Los niños teníamos una república, votábamos, nos preparaban para ser ciudadanos. Teníamos una cooperativa, vendíamos granjería criolla en los recreos. El teatro, la música y el arte en general eran materias tan importantes como las matemáticas, la geografía o la historia de Venezuela (Molina, 2001)

Siendo estudiante de bachillerato en el liceo Fermín Toro, da inicio a su trabajo teatral. Se inscribió en el Teatro Experimental que funcionaba en esa institución educativa y que estaba bajo la dirección de Alberto de Paz y Mateos. Chalbaud se refiere a esa época:

Yo comencé haciendo de extra y ayudando en los quehaceres del teatro. En la vieja escuela los principiantes hacían diferentes

tareas, limpiaban el lugar de ensayos, ordenaban el vestuario, aprendía haciendo (...) No como ahora (...) Estando en el Fermín Toro, escribí mi primera obra de teatro. Se la entregué a Alberto y se perdió. Nunca supimos donde fue a parar.

En los años cuarenta, trabajó de *office boy* en la Creole Petroleum Corporation, y en su tiempo libre asistía a las filmaciones de películas en los estudios de Bolívar Films. Allí se relacionó con Horacio Peterson y empezó a escribir críticas cinematográficas en el recién creado periódico, *El Nacional*.

Entre 1951 y 1953, Bolívar Films produjo las que se convertirían en sus últimas dos cintas: *Seis meses de vida* que contó con la actuación de Amador Bendayán y *Luz en el páramo*, en la que actuaron Luis Salazar e Hilda Vera. Con estas dos películas Chalbaud entró al mundo del cine como asistente del director mexicano Víctor Urruchúa. En 1952 se estrena su primera obra teatral: *Los adolescentes*, en el Liceo Fermín Toro.

Recibe el Premio Ateneo de Caracas por esta pieza. A partir de entonces comienza un estilo propio, que estará siempre vinculado a la realidad sociopolítica venezolana. En 1953 inició su actividad en la televisión venezolana con la realización de programas de carácter cultural: *El cuento venezolano televisado* y *Teatro en el tiempo*. En este mismo año, estrena en el Teatro Caracas, una obra corta llamada *Muros horizontales*.

En 1955 Chalbaud puso en escena "Caín adolescente, su segunda obra teatral, la cual él mismo llevó al cine en 1959. La película, a diferencia de la obra de teatro, tuvo sus altibajos. Chalbaud hace mención a esta experiencia:

La película había sido invitada al Festival de San Sebastián, España. Era la época de Franco. Cuando comenzaron a ver las escenas de amor entre el hombre moreno y la delicada actriz, cuando se hizo referencia al aborto, comenzaron a abuchear la película. Me la patearon literalmente. Entrevista realizada por José Luis Lugo Añez, Caracas julio del 2009.

Este festival, cabe mencionar, que no supo comprender la primera obra de Chalbaud, le dedicó una retrospectiva en 1985, lo nombró gran jurado en 1990 y jurado del Horizontes Award en 2006. ¡Deuda saldada!

Desde 1955 hasta 1958 trabajó como director artístico de la Televisora Nacional. En esa misma época, realiza para la televisión: *La piel de zapa*, *Crimen y Castigo*, *Niebla*, *Marianela* y *Bodas de sangre*. En 1957, presenta en el Teatro La Comedia la obra *Réquiem para un eclipse*.

En 1960, monta *Cantata para Chirinos* y al año siguiente, *Sagrado y obsceno*. En 1963 dirigió su segunda película *Cuentos para mayores*. Para el año 1967, estrenó *Los ángeles terribles* y en 1968, *El pez que fuma* con un elenco formado por los talentosos América Alonso y José Ignacio Cabrujas, acompañados de las jóvenes promesas de la actuación para aquel tiempo: Eduardo Serrano y Luis Abreu. En 1969 volvió a la televisión, trabajando para Radio Caracas Televisión, en diferentes proyectos hasta 1982.

Para 1971, realiza su único cortometraje *Chévere o la Victoria de Wellington*. En televisión para los años 1973-1974, realiza *La hija de Juana Crespo*, *La Trepadora* y *Boves, el Urogallo*. En 1974 fundó junto a Miguel Ángel Landa y César Bolívar, la empresa, Gente de Cine, con la cual filmaría gran parte de sus películas, empezando con *La quema de Judas* ese mismo año. En 1976, se estrena el filme *Sagrado y obsceno*. Al año siguiente, 1977, presenta la obra teatral *Ratón en ferretería* y estrena la película *El pez que fuma* basada en la historia de la obra teatral homónima.

En 1978, como uno de los miembros más importantes de la comunidad cinematográfica local, fue nombrado presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC). Ese año es de mucha actividad, Chalbaud estrena dos importantes películas: *El rebaño de los ángeles* y *Carmen, la que contaba 16 años*. Vuelve a la televisión en el año 1979, con la serie *La comadre* y estrena el filme *Bodas de papel*.

En 1980 se va a Nueva York a perfeccionar su inglés y tomar un curso para directores profesionales de teatro con Lee Strasberg. Regresa y en 1982 muestra su pieza teatral en

dos actos *El viejo grupo*, escrita durante su permanencia en Nueva York y la obra *Todo bicho de uña*, ambas con El Nuevo Grupo. Ese año proyecta la película *Cangrejo*. En 1983, continúa su producción fílmica y con otro éxito de taquilla *La gata borracha*. Dos años después, en 1985 presenta *Cangrejo II*, segundo y último capítulo de esta serie basada en el *best seller* de Fermín Mármol León, *Cuatro crímenes: cuatro poderes*. En 1986 se estrena *Manón*, película filmada en extraordinarios paisajes del estado Falcón. Pasado un año, en 1987 estrena *Ratón de ferretería*. Su trabajo no se detiene y en 1989 lleva a la gran pantalla *La oveja negra*; obra ganadora muchos premios y distinciones. Realiza para la Televisión Española, 1990, un trabajo de ficción llamado *El corazón de las tinieblas*. Este trabajo no tuvo difusión en el país, aunque se hizo con intérpretes y técnicos venezolanos. El mismo año realiza el filme *Cuchillos de fuego*, sobre la base de su pieza teatral *Todo bicho de uña*. Dos años más tarde, en 1992, presenta el documental *La historia del cine venezolano*, producido para la serie televisiva Cuadernos Lagoven. Estrena también la pieza teatral *Vesícula de nácar*. En 1993, El telón del Teatro Nacional se abre para mostrar la obra de teatro *La magnolia inválida* y produce una serie documental *Crónicas del asombro*, dividida en cinco capítulos escritos por José Ignacio Cabrujas y por encargo del Conac. En 1996, en la sala Ana Julia Rojas ofrece al público la obra de teatro *Reina pepeada*. Al año siguiente, 1997, estrena el film *Pandemónium, la capital del infierno*.

En el año 2000, la televisión le abre las puertas en varias producciones: *Guerras de mujeres* (2001); *Las González* (2002) y *Amores de barrio adentro* (2005). En la red pública una selección de cuentos bajo el nombre *Encuentros inesperados* (comala.com). Su película, *El Caracazo*, (2005), recibió el Premio Glauber Rocha del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Se estrenó *Zamora, tierra y hombres libres* en 2009 y ya se está realizando la producción de su última película, *Días de poder*, guión escrito en 1960, junto a José Ignacio Cabrujas.

Luego de este vuelo rasante por la vida y producción artística de Román Chalbaud, vale la pena decir que aquel chico que llegó de los andes, cargando una valija repleta de sueños, ayudó a dibujar una Caracas que estaba por construirse. Podría decirse que es un cronista de imágenes. El biógrafo de una raza, de una especie humana, de un grupo social, de una comunidad integrada. Chalbaud dibuja a los latinoamericanos.

[Hemos recorrido un espacio histórico de nuestro país a través de Román y José Luis. Debo destacar que cuando Chalbaud estudiaba en la Experimental Venezuela, la maestra recién graduada Belén María San Juan Colina, impulsa su proyecto de República Escolar, que le costaría la expulsión de las filas del Ministerio de Educación Nacional, en tiempos del General Marcos Pérez Jiménez].

El refugio de un creador

Cuando le comenté a Mónica Montañés, dramaturga y prima de Román Chalbaud, que iba a escribir una monografía sobre él y que quería entrevistarle, simplemente me dijo: “No lo llames. Mejor le mandas un correo y le explicas todo. Es la manera más rápida de conseguirlo. Se niega a tener celular”. Su consejo dio resultado. Román Chalbaud me llamó al día siguiente para concertar la entrevista. Quedamos en vernos a las nueve de la mañana. A las ocho y media ya rondaba el enorme edificio donde vive el reconocido cineasta. A las nueve en punto pregunté al portero. Enseguida vino una señora a buscarme. Una señora tan cordial y sencilla, como las mujeres de pueblo. Sentí muy de cerca mis raíces. Mis padres son de un pueblito del estado Falcón. Son de Borojó. Mientras subíamos al *pent house*, me imaginé siendo un personaje Chalbaudiano: un muchacho recién llegado del pueblo, buscando trabajo. La providencia me daría la oportunidad de conocer a una estrella, a un genio del cine venezolano, a un artista real. Tan pronto entré al estudio de Román Chalbaud toda mi película cambió. Me sonrió desde su silla y con el estrechón de manos supe que estaba conociendo a un maestro. Era el Román que había recibido cientos de premios por su trabajo, sin dejar de ser el mismo muchachito que tantos años atrás había llegado de Mérida. Comenzamos a conversar como si nos conociéramos de mucho tiempo. Había preparado un cuestionario. Confieso que ni lo miré. La conversación fue saliendo sola. De lo primero que hablamos fue de su paso por el Liceo Fermín Toro de Caracas. Román Chalbaud desconocía que el mencionado instituto educativo es, hoy día, un proyecto piloto. Ahora se llama Liceo Bolivariano de Formación Cultural Fermín Toro. ¿Sería premonitorio que tantos actores, actrices, dramaturgos, educadores, artistas plásticos se hayan formado en este liceo? Tal vez. Lo que sí vale la pena mencionar es que allí se están formando muchachos y muchachas en artes escénicas artes plásticas, artes culinarias, artes musicales, patrimonio cultural y ciudadanía ambiental bajo la tutela, en estas áreas, y del Prof. José Gregorio Cabello. En el Liceo Fermín Toro de los años cincuenta, Román Chalbaud se inscribe en el Teatro Experimental, que dirigía Alberto de Paz

y Mateo. Allí aprende el oficio del teatro. En ese momento me menciona la anécdota de su primera obra de teatro perdida... Se me ocurre pensar que en algún sótano del teatro del liceo podría estar esa opera prima de Chalbaud. Me imagino cual Indiana Jones removiendo escombros en el subsuelo del escenario y conseguir, lleno de polvo un sobre amarillento con el manuscrito adentro. Dejo de fantasear. El amable Chalbaud está imprimiendo una cantidad de documentos. Reportajes, una biografía oficial, apuntes realizados por él mismo. Los organiza y me los entrega: "Toma. Tal vez te sirvan de algo". Después saltamos del Pez que fuma a *Zamora*, de *Los Ángeles Terribles* a *Cantata para Chirinos*. Ya la entrevista se había convertido en una tertulia de amigos. Me habló de su decepción con *Caín adolescente* en España. Del tiempo de filmación de *Zamora, Tierra y hombres libres*. De su gran colección de películas en DVD. De su magnífica biblioteca. De cómo Rafael Briceño se quedó esperando para hacer el personaje de Zacarías en *Los Ángeles Terribles*. Me llevó a la sala del apartamento y me dijo "Ven José Luis, esto te va a interesar". La señora Alicia, como buena bibliotecaria y admiradora fiel de su hijo, recopiló en unos enormes álbumes de tapa negra, dura, cada uno de los reportajes y reseñas periodísticas que salían en periódicos y revistas sobre el trabajo de hijo: Román Chalbaud. Me ofreció un jugo y me adentré en aquellas páginas que datan de los años cincuenta. Para nada envidiaba a Indiana Jones. La búsqueda de un gran tesoro estaba frente a mi vista. Sólo tenía que pasar las páginas.

Estuve más de dos horas entretenido entre tanta información que no conocía. Supe del montaje de Alberto de Paz y Mateo, en el Fermín Toro. Era una obra de O'Neill llamada *Rumbo a Cardiff*. Román Chalbaud me comenta: "Allí lo que hacía en escena era cortar unas papas" y se sonríe. Estoy seguro que ese "cortar papas" implicaba un aprendizaje único. Me enteré que la actriz Luisa Mota, docente de teatro jubilada, había pertenecido al Grupo "Búho" y había estado en el elenco de la obra escrita y dirigida por Román Chalbaud: *Muros horizontales*. Constaté los premios que recibió la película *El pez que fuma*. Los inicios y primeros reconocimientos del cineasta. Sus incursiones en la televisión.

Después de tres inolvidables horas de convivencia, me dispongo a despedirme. Román Chalbaud me muestra una fotografía en sepia, donde está él y su prima-hermana

Mónica Chalbaud. Ambos con trajes de marineros, muy de la época. Su pared repleta de ángeles me recuerda que puede haber un cielo en la tierra. Me despido de la amable señora que me recibió y observo cómo con especial cariño Román habla con su madre. La señora Alicia, ya de noventa años, disfruta de una película de dinosaurios. “Le gustan las películas en inglés porque tienen subtítulos. Lee sin usar lentes” – me comenta con picardía. Le comento que esos viejos están hechos de otra madera. Bajamos el ascensor. Llevo la certeza de haber sido comedido. Siento que no traicioné su intimidad. Me siento feliz y privilegiado.

Conocer al maestro Román Chalbaud ha sido un premio en la vida. Una grata experiencia. Una oportunidad inesperada que me ratifica la esperanza en el ser humano.

Realmente es así. Acercarse al mundo de Román es maravilloso, mágico... y lo digo porque fuimos llevados, en sentido literario, montados el carro, al teatro y luego cada uno a sus casas, por mi estudiante, cineasta Edgard Rocca, y la actriz Bey Blanco, a ver la obra de La Lupe interpretada por Mariaca Semprún. Me divertía contándole a Román sobre Guadalupe Victoria Yoli Raymon y de paso hablaba sobre mi obra Lupe, que ganó premio de Fundarte hace años.

Teatro desde **Los adolescentes** hasta un mundo lleno de “preguntas”

El trabajo dramaturgico de Román Chalbaud es extenso. Muchas de sus obras de teatro sirvieron luego para la realización de una película homónima. Esta es la lista de sus trabajos, específicamente para montajes teatrales: *Los adolescentes* (1952); *Muros horizontales* (1953); *Caín adolescente* (1955); *Réquiem para un eclipse* (1957); *Cantata para Chirinos* (1960); *Sagrado y obsceno* (1961); *Las pinzas y Café y orquídeas* (1962); *Los ángeles terribles* (1967); *El pez que fuma* (1968); *Ratón en ferretería* (1972); *La cenicienta de la ira* (1974); *La cigarra y la hormiga* (también conocida como *El viejo grupo*) (1981); *Todo bicho*

de uña (1982); *Vesícula de nácar* (1992); *La magnolia inválida* (1993); *Reina pepeada* (1996); *Preguntas* (1998). En esta sección de la monografía, se presentarán las obras de teatro más significativas, a mi parecer, en el trabajo de dramaturgia de Román Chalbaud.

Como ya se ha mencionado Román Chalbaud incursiona en el teatro mientras era estudiante de bachillerato en el Liceo Fermín Toro. Su primera obra reconocida y premiada fue *Los adolescentes*.

El mismo Román Chalbaud habla sobre sus primeros contactos con el cine y el teatro, en una entrevista realizada por la gente de EncontrARTE (2006):

Lo primero que vi en Mérida, cuando tenía cinco o seis años, fue "Tiempos modernos" de Charles Chaplin. Y en teatro lo primero que hice fue el papel de ángel en un tableau vivant, un cuadro vivo en el colegio. Chaplin fue quien me indicó que mi camino era el cine o el teatro, y dado que como no podía hacer cine, resultaba más fácil hacer teatro. Como decía Lope de Vega: un tablado, dos actores y una pasión, y ahí no necesitas ni cámaras, ni reflectores, ni técnicos. Fue así que me puse a escribir teatro; dirigía yo mismo las obras porque nadie me las quería dirigir. Entrevista: Román Chalbaud: "Hay que hacer revolución".

Estos inicios en la dramaturgia y la dirección de teatro fueron preparando Chalbaud para ser el director de cine y dramaturgo que con el tiempo llegaría a ser. En la misma entrevista Román Chalbaud menciona cómo la escuela y el liceo sirvieron para su formación artística:

Fui a la que se consideraba la mejor escuela para aquella época: la Experimental Venezuela. Recuerdo que había unos educadores uruguayos, cuando en ese momento Uruguay era la Suiza latinoamericana con toda su áurea de democracia. Con las enseñanzas de esta gente se empezó a revolucionar la

educación en Venezuela. De todo eso salieron personajes muy conocidos, como Vicente Nebreda, símbolo del ballet del país, o Isaac Chocrón, o los hermanos Petkoff. Nos hacían oír música los sábados a la mañana, nos llevaban al parque Los Caobos a cantar, teníamos clases de canto, de teatro. Todo esto hacia la década del 30. Después estudié el bachillerato en el Fermín Toro. Fue ahí donde empecé teatro experimental, que lo dirigía Alberto de Paz y Mateos. Él era un republicano español que de muy joven había estado en La Barraca de García Lorca, y como exiliado político, después de pasar por Francia y Santo Domingo, llegó a Venezuela. Con él comenzamos a adentrarnos en el mundo del teatro; él montaba obras de García Lorca, de Cervantes, de O'Neil. Eso me hizo entrar de lleno en el teatro y me llevó a escribir. Después me convertí en director.

Llega el momento de recibir su primer reconocimiento con la obra *Los adolescentes*. Esta pieza estaba escrita en cuatro cuadros. Fue galardonada en el concurso de obras teatrales del Ateneo de Caracas en 1952. Chalbaud reflejaba en esta pieza la visión de la difícil edad de los adolescentes, los sueños y fantasías propios de ese período de la vida. Por otra parte, los personajes que dominan en el texto reflejan el tema de la marginalidad. El tono poético del lenguaje, que también caracteriza a Chalbaud, destaca por momentos y, en esta obra inicial, ya se vislumbraba el excelente dramaturgo en que se convirtió más tarde.

El mismo Chalbaud, a sus 21 años, opina respecto a su obra y su premio:

(...) el triunfo me satisface plenamente, ya que el galardón logrado con mi drama "Los adolescentes" significará auténtico estímulo para proseguir empeñosamente en el desarrollo de mi afición por la producción de obras de teatro". Menciona además que el tema trata de jóvenes intelectuales que se corrompen

antes de llegar a la madurez. “Diez personajes que se mueven en ágiles situaciones dentro de la trama intensamente emotiva.

Así inicia el joven Román Chalbaud su carrera por el mundo del espectáculo. Tal vez, sin mayor conciencia que su búsqueda era la de reflejar al venezolano en diferentes dimensiones. Su talento innato lo lleva a demostrar que el teatro es el reflejo de la sociedad. Román Chalbaud hace referencia a este respecto con picardía: Una vez alguien me dijo: “¿Hasta cuándo vas a seguir escribiendo de las mismas cosas?” le contesté “Hasta que los periódicos dejen de publicar esas noticias”.

Luego, viene una serie de obras de teatro, muchas de las cuales dieron pie a la realización de una película homónima. En 1967 se presenta “*Los angeles terribles*”. En grandes titulares de prensa se anuncia este acontecimiento: “Clausura del III Festival de Teatro Venezolano: “Los Ángeles Terribles es mi obra más madura. Afirma el autor y director Román Chalbaud, cuya obra será estrenada el jueves en el Ateneo de Caracas”.

En la entrevista que se le hace al autor (1967) define a su obra como una especie de “síntesis” de todo su teatro y como “su obra más madura”. La pieza teatral consta de cinco escenas y fue montada con una duración de tres horas. No hubo mejor acogencia que la obra de Chalbaud para cerrar esa tercera edición del Festival de Teatro Venezolano. El famoso director y dramaturgo señala que esta obra es una síntesis porque él reconoce que en la obra de todo escritor las ideas determinadas, expresadas por supuesto, con modificaciones de volumen, dirección o intensidad, constituyen el eje central de la creación literaria. También señaló que en *Los ángeles terribles* hay elementos de toda su obra anterior y aunque no aparezcan como una “repetición”, están dentro de ese teatro realista poético que caracteriza a *Caín adolescente*, *Sagrado y obsceno*, *La quema de Judas*, etc.

La dramaturgia Chalbaudiana mantiene una línea de acción. Los personajes sórdidos conviven en una realidad extrema. El lenguaje siempre será llano, sin adornos, a quemarropa. Su trabajo dramático enfrenta al espectador con una realidad que no conoce o que no quiere ver. Se denuncia en cada obra suya, un escenario tan actual que los años

pasan y sus escritos dramáticos siguen teniendo la misma vigencia. Román Chalbaud se ha encargado de retratar una sociedad del suburbio, del barrio, de lo más recóndito. Nos presenta casi siempre a un discapacitado con toda sus fuerzas, a una madre con sus miedos e incertidumbres, pero, siempre el asidero del hijo. Un hijo malo o bueno, pero, hijo. Una muchacha o una mujer dueña de su sexualidad y que se le echa en cara al que se le ponga por delante. Un hombre maduro con pasado pederasta. Un muchacho bobalicón con deseos sexuales a flor de piel. Un mundo atrevido, pero, real. Confuso, pero, sentimental. Oloroso a carnes, a falta de agua, a cotidianidad. Adentrarse al mundo de Román Chalbaud a través de su dramaturgia es arriesgarse a ver, a lo mejor, algo que tal vez no nos guste mucho. Es exponerse a vivir lo que nunca antes se ha vivido.

Otro aspecto resaltante del trabajo dramático del autor en cuestión es la incorporación del absurdo. Así lo refiere el propio Chalbaud: "El teatro del absurdo está incorporado en algunas escenas y constituye el aspecto nuevo en mi obra".

Vale la pena echar un vistazo al concepto de teatro del absurdo, para comprender mejor el trabajo del maestro Román Chalbaud.

Podría hablarse mucho más del mundo dramático creado por Román Chalbaud. Sin embargo, lo mencionado aquí evidencia plenamente su trabajo. Su legado seguirá siendo un derrotero para todos los que se inician en la dramaturgia. Y aunque él mismo diga que en Venezuela no se montan sus obras, los diálogos que presentan sus personajes, seguirán siendo el mejor ejercicio de actuación para aquellos que se aventuran en el maravilloso mundo del teatro".

Hasta aquí reseñamos el trabajo de *José Luis Lugo Añez* sobre Román Chalbaud. Hemos recorrido su tránsito y vivenciado que "...En esa ruta siempre ha estado la honestidad intelectual, creadora y personal" como señala Alfonso Molina, y confirmado por su trayectoria y la presencia de la identidad en su creación, además de avalada por la necesidad de asirse a una historia contada desde sus personajes perdidos en el tránsito cotidiano, inmersos en la lucha por la supervivencia. Román muestra que esa historia tan necesaria toma referencias de la Cuarta República y los protagonistas del

pacto de Punto Fijo: Rómulo Betancourt, Raúl Leoni, Rafael Caldera, Carlos Andrés Pérez, Luis Herrera Campín, Jaime Lusinchi, Ramón J. Velásquez. Ahora, Román Chalbaud, también se hace necesario en esta Quinta República, para contar a través de su cinematografía, nutrida de referencias y hechos históricos, que todo se replantea, haciendo énfasis desde esa verdad que tantas veces fue negada, ocultada o simplemente, censurada.

Referencias

CHALBAUD, R. (1974). "Apuntes de un cineasta" en *El Nacional* (Caracas).

MOLINA, A. (2001). *Cine, democracia y melodrama. El país de Román Chalbaud*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana.

LUGO, J. (2009). *Román Chalbaud, como pez en el agua*. Monografía Inédita Caracas.

El realismo en la dramaturgia de Román Chalbaud

José Antonio Barrios Valle

Economista, escritor y profesor de la Unearte
pepebarrios1@yahoo.com

Algunas precisiones conceptuales

El concepto de Realismo como corriente estética, surge en Europa entre los años 1830 y 1880 como una necesidad de los intelectuales y artistas de la época de oponerse, por un lado, a los excesos de las explosiones emocionales del romanticismo y, por el otro, a los formalismos y pretensiones del clasicismo. El Realismo rechaza, primero en la literatura y posteriormente en las puestas en escena, las convenciones del melodrama y de la actuación llena de sentimentalismos y formas estereotipadas. El positivismo de la época junto con los avances técnicos, propician en todas las áreas del conocimiento una necesidad y un deseo de aprehender la realidad y representarla de la manera más fiel; son los nuevos paradigmas que vienen a apoyar y fundamentar esta nueva corriente estética. Hay también causas políticas, sociales y económicas que propician la aparición del Realismo, el cual pretende que el artista, al igual que el científico, observe la realidad de la manera más objetiva posible y la reproduzca en obra de arte. El sentido de lo real pasa por la percepción y recreación de las situaciones de la vida cotidiana; los problemas que se escenifican se vuelven más complejos y las psicologías de los personajes más profundas.

Podemos decir que el teatro moderno nace con el Realismo ya que es el primer estilo que plantea una renovación en todos los aspectos de la teatralidad: dramáticos, estéticos, actorales, de puesta en escena y producción.

El teatro es, por un lado, un hecho real, que tiene una existencia física y social concreta manifestada en instituciones y textos considerados literarios o teatrales; por otro lado, el teatro es representación, es decir, tiene un carácter mimético, lo que implica tomar como referente algún tipo de realidad a la que se representa. Toda percepción de la realidad es una interpretación. Nuestra relación con el mundo siempre está mediatizada por la construcción e interpretación que hacemos de la realidad. Nunca nos relacionamos con las cosas tal y como ellas son, sino tal y como las construimos. Por tanto, no existe una realidad única y uniforme, previa y externa, ya que la realidad como tal es una construcción cognitiva hecha a partir del lenguaje y la cultura.

Existen dos polos dentro de esta referencia al mundo real que la ficción necesariamente encierra: el polo realista y el polo fantástico. El realista acentúa la semejanza o proximidad de la ficción con el mundo real; el polo fantástico se separa de las leyes y contenidos de ese mundo real. Los mundos ficticios realistas se construyen de acuerdo con su posibilidad de existencia en el mundo real; los mundos ficticios fantásticos marcan la imposibilidad de existencia en el mundo real conocido. Sin embargo, tanto los mundos ficticios realistas como los fantásticos nunca dejan de ser imaginarios y ficticios, por lo que nunca serán copias o reproducciones del mundo real.

El teatro nace para romper las rígidas fronteras con las que el orden social trata de configurar la realidad total o, por el contrario, para confirmar un orden de relación y jerarquía.

Desde que nacemos, y empezando por la familia, la sociedad mantiene una presión sobre el individuo para que aprenda a percibir, distinguir y otorgar realidad al mundo de un modo semejante a como todos los miembros de una misma cultura están necesitados y obligados a hacerlo. Existe una gran variedad de mecanismos e instituciones que sirven para configurar y mantener ese orden simbólico común: escuela, leyes, política, religión, medios de comunicación, etcétera. pero también el arte, la literatura y el teatro. En este sentido, el teatro puede cumplir una función de resistencia y denuncia ante cualquier imposición de un orden simbólico que, mediante poderosos aparatos de coerción construya una realidad falsa, interesada, mediante la manipulación de la propia realidad social y humana. Todo realismo en el teatro es una realidad real, una

realidad fantástica o una mezcla de ambas. El problema, la dificultad, no reside en “copiar” la realidad, sino en transformar esa copia en ficción (mímesis). El problema, la dificultad, tampoco reside en inventar o imaginar una ficción, sino en hacer real esa ficción mediante el texto y la representación. En definitiva, el teatro no puede actuar directamente sobre la realidad, sino sobre las representaciones de la realidad.

Todo realismo en el teatro, en consecuencia, es un realismo artificial: no sólo porque la representación es evidentemente algo preparado, ensayado y construido, sino porque la realidad a la que se refiere o representa es siempre una interpretación de la realidad, nunca una reproducción o copia objetiva.

El problema que a todo autor se le plantea es el de construir una ficción verosímil aceptable por parte del espectador. En el Realismo, la verosimilitud ha de acercarse a la verdad o realidad real; en el antirrealismo, la verosimilitud se sostiene mediante la coherencia interna de la realidad inventada.

Para comprender lo que percibimos tenemos que darle una intencionalidad, construir la realidad como portadora de una intención. Esta da sentido y pone orden a lo percibido.

Chalbaud y la “realidad” venezolana

Durante los años sesenta la mayor parte de los dramaturgos se autoafirmaban como realistas. En aquellos años se pensaba en el Realismo como una experiencia de vanguardia, como un arte experimental que pudiera contribuir en algo para la revolución en el plano político-social. Pero adoptar un método o escribir desde un estilo realista no comporta más que una posición estética que pueda albergar distintas y hasta opuestas respuestas filosóficas y políticas a ese asunto que llamamos realidad: desde el idealismo platónico al materialismo dialéctico.

Quizás el que mejor representó en nuestro teatro la problemática de la “realidad” venezolana fue Román Chalbaud, quien tiene su primer éxito a los 24 años con *Caín adolescente* (1955), obra con la que obtiene el premio del Certamen Anual del Ateneo de Caracas. Sus personajes son seres que deambulan buscando su parcela dentro del desajuste que sufrió Venezuela tras el *boom* de las explotaciones petroleras, realidad que tiene cabida en su obra desde sus inicios y que ha ido evolucionando al compás de los acontecimientos sociales.

Sus obras producen un cambio radical en la escritura dramática. 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 con el que representó situaciones y personajes pertinentes al nuevo espectador.

La vinculación con la realidad cobra importancia y de ella dependen los comportamientos y las mejores virtudes del teatro venezolano. La década de los años sesenta en Venezuela osciló entre las guerrillas, su rápido derrumbe y la inevitable frustración. Esos conflictos coinciden en los intentos de escribir un nuevo tipo de drama revelador de las circunstancias generadoras del conflicto. Así pueden entenderse *La quema de Judas* (1964) de Chalbaud y los propósitos de superar lo elementalista de la puesta en escena de la época. Con esta obra obtiene el primer premio en el Concurso Anual de Teatro Anna Julia Rojas del Ateneo de Caracas. En *La quema de Judas* el nombre del doctor Altamira uno de los personajes clave alude, como metáfora del poder económico y político, a la urbanización del mismo nombre en el este de Caracas, asiento de la burguesía ilustrada de los sesenta. También Altamira es el nombre de la hacienda de Santos Luzardo en la novela de Rómulo Gallegos *Doña Bárbara*, la gran novela realista venezolana en la que hay una observación profunda del mundo, una marcada descripción de una realidad: muestra la clásica y casi compulsiva obsesión de Rómulo Gallegos por incidir en la realidad venezolana rural, salvaje e insensata mediante un proyecto civilizador. Con *La quema de Judas*, Román Chalbaud produce la más importante obra venezolana del realismo crítico en más de una década. El teatro venezolano moderno es básicamente hijo de la democracia, surge precisamente alrededor de 1958 cuando

cae la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y a ella pertenece Román Chalbaud quien estrena en marzo de ese año *Requiem* para un eclipse.

Con el empeño realista de la época es cuando Chalbaud empieza a escribir un teatro más comprometido con la realidad de la sociedad venezolana y esclarecedor de sus asperezas, consolidando una imaginería barroca e irreverente en la que la procacidad y la picardía se conjugan en un mural reiterativo de los factores marginales preponderantes en la imagen oficial del país. Chalbaud estrena en 1964 *La quema de Judas* consolidándose en 1967 con *Los ángeles terribles* y en 1968 con *El pez que fuma*, obras por las que se convierte en el escrutador más irreverente de la realidad política y social de Venezuela. 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.

En 1966 se estrena su obra teatral "Los ángeles terrible". En una entrevista concedida a Milagros Socorro (1997) el autor comenta:

Cuando estaba escribiendo, *Los ángeles terribles*, tuve un problema, la obra no me salía, no sabía qué me pasaba pero el caso es que faltaba algo. Y un día cogí el periódico, *Últimas Noticias*, y veo: Orgía, ballet rosado en un rancho de San Agustín del Sur. ¡En un rancho había un ballet rosado!. Un viejo fabricaba muñecas, las bautizaba, las mezclaba con chicas adolescentes y hacía grandes ballets rosados. ¡Claro!, eso era lo que le faltaba a mi

obra. El viejo, las muñecas, el bautizo. Y lo saqué del periódico. Ahí mismo estaba: en la vida". (Socorro, 1997, pp. 4-5),

En la entrevista con Milagros Socorro (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 temples 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 esa 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 babeaban sobre una mesa. (Socorro, 1997, pp. 4-5),

Como expresa Carmen Márquez Montes: "Román Chalbaud no ha inventado otra Venezuela en su teatro, lo que hizo fue desenmascarar, arrancar, al suburbio de la ignorancia. Ello permite al público fundar una nueva realidad completa, formada por la oficialista petrodólar y por la de los desheredados".

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 de su obra *La quema de judas*. 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., es un micro país y, en cuanto tal, metáfora del país de Chalbaud, y por lo tanto, de nuestro país Venezuela.

Conclusión

Chalbaud logra crear un nuevo lenguaje crítico en el cual la sociedad venezolana se ve reflejada en cada uno de sus personajes. 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 ocultas de la realidad; la apertura del texto y de la escena para los nuevos espacios marginales y ocultos de la ciudad; en suma, su teatralización de la marginalidad coloca a Román Chalbaud en la importante encrucijada de los innovadores e iniciadores del nuevo teatro venezolano. El espectador de sus obras reconoce los personajes como referentes de un estatuto social, por la selección de los rasgos de la “realidad” que les dan verosimilitud e independencia dramáticas.

Referencias

- AZPARREN GIMÉNEZ, L. (2002). *El realismo en el nuevo teatro venezolano*. Caracas: Comisión de Estudio de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- BENTLEY, E. (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Paidós.
- CHALBAUD, R. (2005). *Obras selectas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- FERNÁNDEZ, T. (2001). "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica". *En Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- SOCORRO, M. (1997, 5 de julio). *En el arte no hay moral*. El Nacional, pp. 4-5.
- TRANCÓN, S. (2000). *Percepción, teatro y mundo mágico*. Madrid: RESAD/Fundamentos.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/ Espasa Calpe.

Chalbaud & Williams: un espacio para sus encuentros y desencuentros desde una poética marginal

Pedro Eduardo Aguilera Vásquez

Profesor jubilado de la UPEL, investigador
vaep26@msn.com

La Quema de Judas es una pieza del teatro épico chalbaudiano (King, 1992) que revela la existencia de algunos aspectos poéticos y representacionales que bien vale la pena abordar. A partir de su revisión nos permitiremos realizar algunas consideraciones preliminares pertinentes a la naturaleza del texto que aspiramos abordar.

En primer lugar, se observa que su autor no explora explícitamente los aspectos significacionales de su propia visión sobre la realidad mostrada, ni enfatiza el comportamiento interno de sus personajes. Ambas cuestiones se derivan, a nuestro juicio, como el resultado de una lectura totalizadora y fragmentada, más no como un aporte directo del lenguaje acotacional. Por ello, podemos argumentar que el lenguaje acotacional empleado en este texto no apunta, como se debería esperar, hacia la construcción psicológica de los personajes o hacia la potencialidad histriónica e interpretativa del texto. Esta peculiaridad lejos de restarle fuerza dramática –en la acepción más clásica del término– más bien contribuye a transformar el texto en una imagen evocadora, compleja, y extensa de la desorientación y descomposición ética-moral de sus personajes.

En segundo lugar, podemos observar que la estructura técnica de este texto reposa en el cuadro como unidad de la dramaticidad y de las escenas, marcada no solamente por las entradas y salidas del escenario, sino que excepcionalmente también está marcada por las entradas y salidas del diálogo principal. En cuanto al desenlace, la solución del

conflicto planteado se nos muestra como una prolongación interpretativa. Este desenlace está abierto mucho más allá del final conceptual y técnico que encontramos cuando finalmente Juan “quema a Judas”. Su alcance rebasa el límite que ofrecen los códigos lingüísticos utilizados en este texto.

Y finalmente debemos referirnos al carácter exclusivamente épico que se observa en el texto y que permite reconocerlo como un hito en la producción dramática de Chalbaud. Tal consideración de King parece provenir de tres aspectos mostrados: a) el periodista se dirige a la audiencia al inicio de la obra, resquebrajando así los postulados clásicos del teatro clásico, particularmente el desvanecimiento de la “cuarta pared”; b) cambios violentos de sonidos e iluminación, como guiños cómplices al “distanciamiento” brechtiano para abrir espacios a la reflexión; y c) el manejo del tiempo y el espacio, en procura de una “ruptura” de la linealidad y ordenamiento cronológico y de la unidad espacial como factores históricos y determinantes del discurso dramático griego.

El teatro brechtiano introdujo múltiples variantes y entre ellas, la presencia de personajes que se “dirigen” a la audiencia, bien individual o colectivamente. Sin embargo, a nuestro juicio, la acción del periodista no se origina en la conciencia brechtiana de participar en una obra de teatro. El contenido textual de su participación no demuestra conocer de antemano lo que va a ocurrir en la trama, al contrario, su presencia allí se debe a su curiosidad profesional por develar los pormenores de la tragedia sufrida por Jesús Carmona y su entorno familiar. Creemos más bien que el personaje aludido se muestra en una suerte de soliloquio reflexivo y analítico, buscando crear empatía una más efectiva y afectiva con la audiencia. El periodista no pierde su noción del “yo” y del “sí mismo” inherentes a su personaje; no se convierte en una entidad plural al estilo brechtiano, sin psicología propia, no muestra la intención de aprestarse desde el inicio a “contar” lo que va a ocurrir y luego proceder a “recrear” secuencias narrativas de hechos que él ha vivido. Más bien, nos inclinamos a asociarlo con los discursos de apertura y cierre que realiza Tom Wingfield en *The Glass Menagerie* (1945= *El zoológico de cristal*) de Tennessee Williams (1914-1983) cuando este se acerca a la audiencia y en una suerte de “escapada” de su “realidad” agobiadora hace *vox populi* el dolor y el resentimiento de estar sustituyendo inexplicablemente la figura de su padre en la

mente y en el corazón de una madre frustrada y dominante. He aquí el primer espacio de encuentros entre ambos escritores.

Ahora bien, desde otra perspectiva observamos que la manera como Chalbaud manipula el tiempo y el espacio revela una actitud contestataria y liberadora, además de innovadora, en su historiografía dramática. Dicha ruptura, a nuestro juicio, no debe ser atribuida a un definido sesgo dramático-representacional de índole vanguardista. Por lo tanto, la premisa épica aludida al inicio proviene de la imposibilidad de caracterizar este texto dentro de la “cuarta pared” como sus predecesoras. Esta obra no se ajusta literal, básica y excluyentemente en ninguna de las categorías dramáticas ya profusamente sacralizadas. Su textura teatral la divorcia del constructo clásico, la aleja de cualquier connotación épica o absurdista, más bien la orienta hacia un tipo de teatro de significativa influencia cinematográfica.

Esta obra está pensada en imágenes, es en sí una imagen cinematográfica transmutada en palabras. Es posible, que por nuestra posición y con la vista puesta en la dualidad discursiva de Chalbaud, propiciemos un resurgimiento de la clásica diatriba sobre si el contenido literario determina la tipología discursiva a utilizarse o viceversa. En todo caso, lo cierto es la posibilidad de explorar consciente o inconscientemente nuevas formas expresivas utilizando lo que la palabra y la imagen ofrecen potencialmente. Esta dualidad discursiva a nuestro entender, no entorpece ni desdibuja, la definición precisa y excluyente que puedan requerir el discurso teatral y el cinematográfico respectivamente.

Para ilustrar me permito referir un hecho de mi experiencia profesional. Cuando dominamos uno o más idiomas extranjeros nuestra capacidad de acción comunicativa se expande significativamente. Somos capaces de “operar” en términos de una mayor diversidad discursiva. Estamos dispuestos a reconocer sociolingüísticamente hablando cuando es más efectivo o apropiado para nuestra intención comunicativa seleccionar y utilizar un determinado idioma para expresar una palabra, frase, o idea.

En *La quema de Judas* enfrentamos un texto realizado por un cineasta-dramaturgo. Ante eso es posible plantearse, si la obra se estructura básicamente con los recursos

expresivos provenientes del cine; o quizá preguntarse si la obra es un texto teatral moldeado con imágenes sensoriales en movimientos o si es un guión cinematográfico adaptado al teatro, o más específicamente preguntarse dónde radica la cinematografía de esta obra. Aquí hay dos cuestiones indiscutibles: en la obra el autor se descubre a sí mismo como un “escritor de imágenes” como un ser audiovisual capaz de traducir el mundo verbal icónico y sonoro; y por otro lado, tenemos que la obra está “visualizada”, es decir, más centrada en la imagen que en la palabra.

Por lo tanto, creemos que este es un texto teatral diseñado sobre las bases discursivas que definen el guion cinematográfico donde las diferencias entre ambos tipos de textos están establecidas de acuerdo a lo expuesto por Fernando Cuadra y Flor Medina (1988) respectivamente, además del aporte que realiza Jean Mitry (1984) con sus modalidades del *telling y showing*.

Esta obra de teatro explora y absorbe algunas técnicas cinematográficas, tales como: el *flashback*, *voz en off* y el *plano secuencial*; dando así pie a una nueva etapa en la dramaturgia chalbaudiana. Se inspira en elementos caracterizadores del lenguaje fílmico con el firme y decidido propósito de consolidar su tesitura teatral. Es a través del uso de técnicas cinematográficas que el texto se reafirma en su propia teatralidad, por cuanto, nos permite entre otras cosas, vivenciar el pasado de los personajes a través de la imagen junto a la palabra.

En consecuencia, esta dicotomía apertura nuevas posibilidades y redimensionada el lenguaje representacional desde todas sus perspectivas y potencialidades. Hauser, citado por Gutiérrez (1978), sostiene que un *film* se distingue de las demás artes porque en su visión del mundo, el espacio y el tiempo se confunden. Sostiene que el espacio asume un carácter casi temporal y en el tiempo un carácter espacial. Esto explica a nuestro juicio, el “enfoque cinematográfico alcanzado en esta pieza”. La técnica de *flashback* le permite al espectador ser testigo directo de la memoria afectiva de los personajes, no está limitado a escuchar lo que se relata a través de la conversación sostenida por los dos personajes principales, sino más bien se convierte en testigo presencial de las distintas temporalidades, sin intervenciones ni manipulaciones. Los

hechos pasados son captados fidedignamente por el receptor. Esta técnica proactiva el rol del espectador. Así como también la técnica de la *voz en off* le permite al dramaturgo “resolver” la participación de un personaje determinado que se encuentre fuera de escena.

Sostenemos que la obra no tendría la misma fuerza dramática ni el mismo impacto visual sobre la audiencia si los recuerdos de los personajes hubieran sido evocados a través de la palabra, negándole la verosimilitud cinematográfica que empleó Chabaud. La simultaneidad de los tiempos presente y pasado en el escenario, contralados “temporalmente” por la presencia del periodista y de su entrevista evidencia que solo a través del lenguaje fílmico es posible esta puesta en escena. Las imágenes “atacan” más genuina y efectivamente el mundo interno del espectador y soslaya la palabra en unos momentos de especial significación dramática, restándole así importancia como herramienta básica de la comunicación. La obra está visualizada dentro de un plano secuencial que permite manejar el presente y el pasado de los personajes de un simple “desplazamiento de cámara”. La trama descansa sobre estos recuerdos.

Comenzar una obra por el desenlace obliga al escritor a utilizar la palabra para recrear el presente y actualizar el pasado. En el primer caso, somete la realidad ficcional a la cosmovisión de un determinado personaje; en el segundo caso, el escritor nos ofrece la posibilidad de captar sin intermediarios, ni agentes transgresores, un pasado más fiel, auténtico y ajustado a la realidad ficcional de su propia creación. En el mundo íntimo de Jesús (protagonista), enriquecido con sus miedos, adicciones, temores y pasiones, no hubiera podido mostrarse como es a través de las palabras de su madre. El perfil psicológico y rol social asignado al personaje de la Señora Santísima no le permitiría ver cuán delincuente y corrompido es su adorado Jesús. Situación esta que paradójicamente observamos mimetizada en los soliloquios del varón de los Wingfields.

El zoológico de cristal, a propósito de esta alusión, es una “obra de memoria” que involucra la técnica de cronología interrumpida en que los recuerdos de un narrador presentan y comentan sobre incidentes que se sucedieron antes en su vida. En ella hay una significativa coincidencia con el texto criollo cuando observamos que esta obra

muestra el uso de leyendas en pantallas que encapsulan y anticipan la naturaleza de las emociones y situaciones que se desarrollarán en diversos momentos puntuales en la trama. Solo para ilustrar recordemos una de las escenas más logradas y evocadoras, cuando Amanda en un arranque de nostalgia revive, a través de las imágenes en pantalla, momentos gloriosos de su juventud, cuando recibió la visita de 17 pretendientes, quienes embelesados por su belleza y gracia disputaron el amor de la entonces jovencísima beldad sureña. Esta ruptura que se imbrica en lo emocional, se aleja de lo cinematográfico chalbaudiano. Tennessee recurre a una explosión de sonido e iluminación para destacar la presencia de estas pantallas en el escenario; a partir de las cuales se comienza a tejer una red de imágenes vividas que sustraen al espectador de la sórdida realidad de un apartamento decadente en el sector más pobre del St. Louis de los años veinte y nos invita a actualizar el pasado a partir de ese fragmento de su memoria.

Este autor sin duda, es el más importante en surgir en la escena teatral norteamericana en el periodo posterior a la Segunda Guerra mundial. Es similarmente a Chalbaud un autor que experimentó nuevas vías de comunicación teatral, demostrando una habilidad especial para crear personajes aislados socialmente e incomprendidos por la mayoría dominante. Las obras williamsonianas son difíciles de categorizar de acuerdo a los estándares literarios convencionales. Es un regionalista, cuyo interés por el apartado y segregado sur de la unión norteamericana hace ecos en la dramaturgia de nuestro autor debido a las pasiones marginales que devoran los cerros y barriadas más populares de la Venezuela de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. En ambos autores observamos un íntimo espacio de encuentro entre sus mundos ficcionales: el interés genuino y reaccionario por el carácter humano de sus personajes, centrado en sus emociones personales frente a incontenibles crisis de personalidad. Ambos han creado sórdidos escenarios y personajes marginales que simbolizan el drama contemporáneo atesorando en sus decadencias un toque poético que los enaltecen y nos acercan a ellos. Sería un ejercicio de imaginación contundente concebir el drama de Jesús, su madre, su amante y sus compinches desarrollándose efectivamente en el marco sureño de un Baton Rouge o una New Orleans de la postguerra; así como nos resultaría hartamente conocido el drama familiar de los Winfileds en cualquiera de nuestros barrios venezolanos.

Williams acusaba en el prefacio de la obra mencionada lo siguiente (MacMichael, 1985): “El arte, esta verdad, vida o realidad, es una cosa orgánica que la imaginación poética puede representar o sugerir sólo a través de la transformación, cambiando hacia otras formas aquellas que estaban meramente presentes en apariencia”. Este es un claro rechazo del autor hacia el realismo tradicional en el teatro, coincidiendo con Chalbaud en cuanto a la necesidad de ruptura; pero sostenida por razones de naturalezas distintas. Ambos autores, a pesar de compartir intereses por escenarios exóticos y personajes bizarros con cualidades románticas, muestran una total objetividad en el tratamiento de la realidad marginal que generan dicho contexto sociocultural. Además de ello, ambos autores muestran en común un total distanciamiento de sus personajes y sus luchas, ubicándolos en una poética que se nutre de lo repulsivo, decadente y muchas veces de lo amoral, tal como lo podemos apreciar en el *Escupitajo* en la *Escudilla* de Enrique Lihn.

El tema dominante en la obra de Williams es uno recurrente en la literatura del siglo XX: el rechazo a la cultura y a los estándares puritanos e hipócritas de la clase media protestante norteamericana, especialmente sus estándares de respetabilidad. Tal como Saroyan y Steinbeck, Williams vuelca su material dramático hacia los elementos exóticos y foráneos de su gentilicio: los italianos, los blancos caucásicos, los afrodescendientes, los latinos, etc., en fin, el lumpen sureño, aunado a personajes decadentes de una aristocracia que se niega a asumir las responsabilidades inherentes a una sociedad igualitaria producto del triunfo reivindicativo del ciudadano norteamericano alcanzado por la gesta liberadora de la llamada Guerra de Secesión. Detrás de la acción de la mayoría de sus obras se urde un proceso social emancipador, en donde la clase social dominante en estas poblaciones vigorosas y muy cultivadas se desmorona y cae conjuntamente con el declive económico del Sur, haciéndose corrupta y sin carácter, y finalmente absorbida por la enérgica nueva clase comercial (a menudo de origen foráneo) que va gradualmente tomando el control económico de una nueva sociedad emergente, impregnada de una nueva forma de ser y sentir.

Con vista en lo anterior, basta recordar los violentos enfrentamientos entre Blanche Dubois y Stanley Kowalsky (*A Streetcar Named Desire*) a través de los cuales, Williams

parece, en una primera instancia, colocar los intereses económicos y pasionales de ambos personajes, luchando por imponer sus voces y autoridad, pero luego, una vez que los acontecimientos nos hacen ceder esta primera idea, el autor nos lleva a un espacio de lucha de clases, en donde por una parte, la Belle Rive se confronta con el miserable apartamento de los Kowalskys y por otro lado, el antiguo poderío social y económico de los Dubois hace frente al escaso y débil poder de un obrero de la minería. En ambos casos, el orden se revierte y lo marginal se impone, lo feo y grotesco termina por desarrollar un encanto que arrastra y atrapa, en donde las antiguas formas sociales y económicas deben ceder y asumir que el obrero tiene voz y poder en esa micro realidad ficcional. Williams recompone esta realidad social y ofrece una idea de sociedad basada en la convicción de que lo segregado y marginado se origina no en la naturaleza de los seres que lo conforman sino en la percepción exógena de una clase dominante que juzga y prejuicia la diversidad humana, sin permitirse hallar en ella algo de valor.

En *El zoológico de cristal*, por ejemplo, la clase dominante aún es la aristocracia, simbolizada en el rol de esta madre perdida en escapismos, pervirtiendo y destruyendo la felicidad de sus hijos. En *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*, un recio operador de algodón siciliano derrota a un dueño de plantación y seduce a su novia infantil y mentalmente incompetente. En *Cat on a Hot Tin Roof* y otras obras de Williams observamos como los miembros de la antigua clase dominante se muestran débiles y en abierta decadencia. Sin embargo, el mero cambio social y económico de los personajes no es suficiente como fuente de conflictos dramáticos para este autor.

Williams agrega a su lucha de poder, las pasiones sexuales, especialmente en una forma que puede resultar para algunos exagerada y frustrada. Los desajustes sexuales juegan su parte en casi todas sus obras mayores, y las más importantes de ellas contrastan implícitamente el comportamiento sexual desinhibido que este autor resalta con perversiones, neurosis e historias que surgen de la frustración de esta necesidad humana básica. Cuando sus personajes, por ejemplo Blanche y Stanley, siguen su “instinto de sangre”, es cuando más felices y satisfechos están. Al igual que Chabaud, Williams no tiene interés en los aspectos sensacionalistas del sexo, ningún deseo por impactar o distraer con la libido. De hecho, este autor está tan alejado de lo que injustamente es acusado, que

deliberadamente eliminó del texto original de *Cat on a Hot Tin Roof* una serie de palabras, acciones y emociones cuando la crítica de entonces lo asoció erróneamente al estilo desenfadado y transgresor de Arthur Miller. Aquí observamos más bien que las pasiones sexuales de los marginados y desposeídos constituyen una expresión poética que clama y demanda un abordaje que rescate su dignidad humana y los aleje de clichés que los desvirtúan y los mantienen marginados de las mayorías.

En resumen, podríamos señalar que ambos autores coexisten en un espacio poético que se nutre de las rupturas, de las convenciones estéticas marcadas por sus tiempos. *La quema de Judas* y *El Zoológico de Cristal* no sólo son clásicos dramáticos en espacios y culturas diferentes, sino que reconociéndose en sus diferencias logran constituir espacios de encuentros y desencuentros donde sus elementos caracterizadores se entrelazan, se concatenan, y se nutren mutuamente para redescubrir constantemente la potencialidad de la reinvención literaria.

Referencias

- BAJTIN, M. (1985). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- BARRERAS LINARES, L. (1995). *Discurso y literatura*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- BRECHT, B. (1972). *Pequeño organón para el teatro*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- CHOCRÓN, I. (1987). *Asia y el lejano Oriente*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CUADRA, F. (1998). *La estructura dramático-teatral*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- CHALBAUD, R. (1992). *La quema de Judas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- FIELD, S. (1983). *¿Qué es el guión cinematográfico?* La Habana: Ediciones ICAIC.
- GUTIÉRREZ ESPADA, L. (1978) *Narrativa fílmica*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- KING, M. (1992). *Prólogo de La Quema de Judas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- MACMICHAEL, G. (1985). *Concise Anthology of American Literature*. New York: MacMillan Publishing Company.
- MANNARINO, C. (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas: Centro Venezolano del ITI-Unesco.
- MEDINA, F. (1984). *Vida Cámara Acción*. (La realización de un film: La boda) Mérida: Departamento de Cine ULA.
- MITRY, J. (1984). *Estética y psicología del cine I*. Las estructuras. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

El contexto en la obra de Román Chalbaud

Gustavo Michelena

Sociólogo y guionista de cine y TV
gmichelena@gmail.com

Román Chalbaud es un autor que conoce bien el mundo y la circunstancia que nos cuenta en su obra. Esta cualidad pocas veces presente en nuestra dramaturgia cinematográfica, salvo pocas excepciones, hace de sus creaciones un hecho cultural fundamental para el conocimiento de la realidad; y nos permite confiar plenamente con certeza en lo que se nos refiere como espectáculo, pero que es indiscutiblemente crónica y estudio histórico de la cotidianidad.

Cine, evidentemente heredero del teatro comprometido del autor, deviene en referencia obligatoria para todo aquel que quiera saber cómo era la vida en “aquellos tiempos” y cómo lo es ahora. Pues Chalbaud, es un realizador que hace sus películas basadas en la realidad concreta y que no descuida en ningún momento el “contexto” en el que fluye la ficción narrada. Narrador extraordinario, en sus películas, ficción y realidad se unen en un solo documento que constituye, en todos los casos, el retrato fiel de quiénes hemos sido y quiénes somos en este fragmento de destino que nos ha tocado.

Quizás, bastante temprano, desde *Caín adolescente*, a la vez teatro filmado y cine en gestación, se desprenden de su obra un cúmulo de pistas que nos ayudan a explicarnos la esencia y raíz de nuestra personalidad básica; pocas veces percibida en nuestro arte con tanta precisión, pues fluye en la obra de Chalbaud como significaciones y rarezas que no son tales, que al ser rescatadas y expuestas con deleite y riesgo se vuelven punto de referencia obligatorio para quien con ojo clínico haga una agradable disección del cuerpo relatado. Pero también, hecho tal vez más importante, para que

quien vea una de sus películas sin intención crítica, sino simplemente como espectador que busca entretenimiento, encuentre en la pantalla una lección de historia real.

Películas construidas a partir de la superposición perfecta de la “estructura real” y la “estructura subyacente”, como gustan decir los estructuralistas; donde la estructura real es la película en sí y la subyacente el discurso reflexivo que nos propone la obra, se levantan como constancias del universo sociocultural que tocan y que sin dejar hilos sueltos se expanden espléndidas como textos y subtextos sin pérdida, desvío o traiciones.

Sus películas, bien sean hechas a partir de guiones propios o en colaboración, dan solidez a conceptos cuyas premisas orientan y aclaran perfectamente la vida urbana y sus raíces provincianas, de tal manera que quienes estamos ahí retratados, podemos confiar en que el retrato es fiel del original. Así, la desagradable sensación de haber asistido a una proyección y quedarnos incrédulos ante lo que se nos ha mostrado, no sucede en sus memorables películas. Puede ser que nos hayan gustado o no, pero seguramente jamás diremos que lo que se nos ha contado es mentira. Y claro que sus películas tienen, como toda ficción muchas mentiras, valiosas mentiras que en rigor se hacen verdades, pues eso es lo que son: verdades extraordinarias.

Bastaría una escena de *El pez que fuma* para ilustrar lo que se afirma; escena célebre y extraordinaria donde La Garza en plena estampación del “contexto” cinematográfico, camina por la calle del barrio aldeaño al burdel en compañía de Jairo, al momento de la todavía presentación de los personajes en el primer acto, y se enfrenta a una madre joven que golpea brutalmente a su hijito muy pequeño. La Garza atraída por el grito desgarrador infantil, molesta y agresiva, le grita a la mamá que en ese momento con una correa da golpes a la criatura; “¡Coño no le pegues más! Ya está bien... qué fue lo que te hizo?!” y la mujer le replica: “¡Qué se meta para su mierda!” Y ella le amenaza “¡Con la policía te voy a denunciar, sígueme pegando para que tú veas!” y luego de lanzar una mirada amorosa y tierna a otros niños que observan la situación, hace una reflexión para sí de la que Jairo es testigo mudo “¡Qué paren como alacranes y de vaina no se comen a los hijos!” y haciendo una pausa fatal se lamenta furiosa “¡Qué miseria esta vaina!”

Ficción que se monta sobre la dramática realidad de nuestros barrios populares donde la violencia familiar constituye una sociopatía dramática y una psicopatía que rebasan los casos de los análisis psicoanalíticos y se emparentan con la mitología griega al encarnarse como versiones contemporáneas de la diosa Lamia quien por haber tentado a Zeus, la diosa Hera por celos, la condena a tener hijos muertos o a perseguirlos y devorarlos. Román, lo nota y lo resalta haciendo sociología en “el contexto”, así como en el texto y el subtexto y dotando a sus personajes de vida propia los integra al documento, haciendo cuando elabora la ficción imaginaria, una suerte de trozo de documental ficcionado. Y todo dentro de un auténtico y sublime amor pues La Garza, insigne prostituta líder de una comunidad de amigos, empleados y colaboradores que habitan en su negocio y cuyas vidas ella maneja a voluntad para el goce del “amor que se paga”, paradójicamente asoma su esencia de “amor puro” gratis cuando reprocha de manera solidaria y sublime con su enfrentamiento, el abuso del desviado “amor” materno.

Chalbaud con esa simple muestra parece decirnos sin ser moralizante, eso es lo que somos y si es que debemos cambiar, no perdamos de vista ese detalle pues conocerlos es el principio del compromiso.

Sus obras, sean de su absoluta creación o derivaciones de libros de otros autores o adaptaciones de óperas clásicas como en la que me correspondió participar; plenas de detalles similares al comentado anteriormente, y gracias a estos, están colocadas en un sitial especial de nuestra cinematografía. Por lo que de ellas tiene mucho que aprender nuestro cine nacional actual, el cual cada vez más crecido, por lo menos en cantidad de películas, requiere de referencias, puntos de vista y guías importantes que señalen obligaciones narrativas como es la premisa de no olvidar jamás el “contexto” ya que, además de cómo, hay que exponer dónde y cuándo sucede la historia.

En esta vía, señalada por Chalbaud, no hay disimulos, pues cuando se disimula o se truca la realidad en aras de una supuesta “ficción pura e incontaminada” se aleja peligrosamente tanto de la realidad como de la ficción y se da nacimiento a malos cuentos, mochos de perspectivas y cojos de verismo.

Por otra parte, toda su obra, como la de un verdadero artista, nos habla de un gran “contexto” general que la soporta, ese contexto no es otro que Caracas y su vida. Se ha leído o escuchado decir a Chalbaud, que le gustaría hacer una película sobre Caracas, donde la capital sea la protagonista principal, ojalá la haga; aunque de todas maneras eso es lo que él ha venido haciendo siempre; aún en las películas donde el paisaje dominante no es el caraqueño, la ciudad está presente en su atmósfera, en la psicología de los personajes, en el centro de la tragedia o de la comedia que habita en las casas y en los sueños de sus habitantes. Sería entonces como redondear un propósito, totalizar un cuento que ha venido contando a retazos, poco a poco, trecho a trecho.

Ciertamente en casi toda su obra cinematográfica, como en toda película bien contada, está la historia de unos protagonistas en conflicto que avanzan hacia una resolución feliz o trágica –en Román casi siempre es trágica o tragicómica– como cuando el maravilloso actor William Moreno en *La quemada de Judas*, en medio de una gran tragedia afirma en la escena pre final de la historia, con su risa espléndida “lo que pasa es que en este país hay mucho rial”; protagonistas cuyo trasfondo nos brinda historia de los usos y costumbres de la caraqueñidad, aunque la trama se desarrolle en otros límites geográficos; pues Chalbaud ha sabido extraer la esencia caraqueña para contar con cada plano lo que se esconde en cada esquina y que es sin lugar a dudas el caraqueñismo ; “contexto” de sus creaciones pues, sea cual sea la trama, suceda donde suceda y en el momento que sea, es Caracas la que le habla al mundo y se muestra de manera explícita como imagen y palabra de la Venezuela que somos y que cada vez más gracias a Román, y a otros, pero especialmente a él de manera destacada, es el gran “contexto” presente en buena parte de la creación de nuestro cine.

Prostitución, Estado y marginalidad en tres obras de Chalbaud.

Rafael Rondón Narváez

Profesor de la UPEL, investigador y escritor
rondonnarvaez@gmail.com

La obra de Román Chalbaud es considerada como una de la más importante de las últimas décadas en la dramaturgia venezolana. Calidad, influencia y trayectoria son factores determinantes para este sitio. No son escasos los estudios dedicados a sus textos, ni tampoco los que coinciden en señalar ciertos elementos característicos. Uno de ellos es el que hoy quisiéramos reconsiderar y es el relacionado con la condición social de sus personajes.

Casi todos los críticos y estudiosos coinciden en la preocupación de Chalbaud por representar el mundo marginal. Azparren Giménez dedica varios artículos al tema. La misma mención la hicieron en su tiempo Marita King (1987), Luis Chesney y Gleider Hernández (1979). Azparren (2006) considera este aporte decisivo cuando afirma que: “ (...) fue el primero que percibió que la marginalidad es un espectáculo dramático cotidiano.” (p. 229). En otro texto, el mismo Azparren (1986) dice: “(...) es el primero que asume la marginalidad urbana y la codifica en un discurso realista que sepultó el realismo ingenuo precedente”

En sus obras, son numerosos los personajes subalternos, como también podríamos llamarlos. Hay delincuentes, artistas fracasados, policías de medio pelo, chulos y sobre todo prostitutas. Esta presencia no es insólita si entendemos el contexto donde surge la obra. En este sentido, los temas fundamentales de sus dramas pueden verse en el marco de la vigencia del proyecto modernizador del Estado y el afán de consolidación de la modernidad estética en el teatro venezolano.

El proyecto de una nación moderna recorre durante mucho tiempo la historia venezolana. Lleno de quiebres y tropiezos, pueden determinarse los inicios desde la conquista de la independencia y los primeros gobiernos de la república. Sin embargo, cuando surge la obra de Chalbaud, las vicisitudes de ese proyecto tienen un quiebre importante, pues, luego de los años de la dictadura perejimenista, el reto era consolidar el crecimiento económico a través de la inclusión y la repartición justa de los recursos del Estado. Con la democracia, el reto se reiniciaba, pero temprano fueron las críticas de algunos intelectuales que observaron como la equidad no se estaba concretando. La obra de Chalbaud es crítica cuando señala la repartición desigual de los recursos y muestra la otra cara del desarrollo en la ingente formación de desplazados en los alrededores de las grandes ciudades, especialmente de Caracas.

La obra cuestiona el proyecto modernizador, y así se explica en la escogencia de un temario diferente al del teatro anterior. Frente a la concepción de una nación caracterizada por el ideal de un grupo erigido como modelo y por el desconocimiento y desprecio de otros sectores, la dramaturgia de Chalbaud incursiona en ese orbe para crear su imaginario. En este sentido, y visto a la distancia, ofrece la representación de la alteridad. Sin embargo, también podríamos admitir que ellos tampoco son la única forma de presentar lo nacional. Nuevamente, las dos caras de la modernidad se enfrentan y coinciden: la del Estado que intenta consolidar un proyecto nacional, con las estrategias de ampliación de la educación, la creación de redes viales, la renovación de las instituciones estatales y la redistribución equitativa de los recursos. Por otro lado, la modernización teatral requiere de nuevos parámetros formales para nombrar la realidad y para eso se vale de una temática no tratada en profundidad por el teatro contemporáneo.

Si es crítica de la modernización, a la vez afirma los aportes de la modernidad teatral contemporánea, afirmando sus propuestas formales y abandonando los parámetros de la estética realista. Chocrón (1978) y Azparren (2006) confirman esa propuesta renovadora.

Nuestro interés es volver a reflexionar sobre la visión social de Chalbaud y para eso nos fijaremos en la prostituta como un personaje destacado en ese cortejo de marginados. Varias razones nos llevaron a tomar esta decisión.

- 1) De las obras presentadas en los años sesenta, en tres de ellas aparece la prostituta como personaje importante.
- 2) Durante estos años se están redefiniendo las prácticas y las ideas de género. La prostituta, como mujer, nos permite reflexionar sobre ello.
- 3) En los años sesenta estaba ofreciéndose una oportunidad para un nuevo proyecto de país, el cual tenía como reto el crecimiento económico y desarrollo de las instituciones del estado, a la vez de la conquista de una mayor equidad social.
- 4) Ocurren cambios significativos en la redistribución geográfica de los espacios citadinos. Si bien es cierto que el boom petrolero había obligado a la migración interna y desplazado ingentes personas del campo a la ciudad, es sobre todo en los primeros años de la democracia, cuando el suceso toma un mayor auge, originando la construcción de dos ciudades paralelas y heterogéneas. Un cordón de miseria rodea la capital y los barrios se convierten en un espacio particular del imaginario caraqueño.

Visto a la distancia y constatando el itinerario del país, creemos que se pueden hacer otras lecturas de estos personajes marginales. Sírvanos primero algunos presupuestos de la teoría subalterna, surgida como análisis en los estudios latinoamericanos recientes. A ella acudiremos en cuanto se preocupa por ver cómo los grupos desplazados son obviados del proceso moderno y nacional del Estado. Otro aporte es el considerar al subalterno desde otras perspectivas, ya no sólo como desplazado por su condición de clase, sino por otras características definitorias como la cultura, la raza, el género, los valores estéticos y morales. Como lo menciona Ileana Rodríguez (1998), una de las fundadoras de estos estudios en latinoamericana: “la multi-localización de la Subalternidad, que ocurre al desplazar el concepto único y ordenador de “clase social” para sustituirlo por conceptos alternos”.

Los estudios subalternos se preocupan, además, por observar la manera cómo los intelectuales representan estas voces. Y esto es importante, pues especialmente en

Latinoamérica ellos fueron un grupo posicionado en funciones de estado y compartieron su proyecto nacionalista. Claramente lo expresó así Ángel Rama en su libro clásico *La ciudad letrada* (1984). Si bien en épocas recientes hay una reconfiguración del intelectual, de todas maneras se plantea el riesgo de hablar desde un espacio foráneo sobre las ideas y práctica de los marginados.

En el caso de Chalbaud, muchos eran los peligros de la representación de la marginalidad. La decisión de escoger esa voz era una postura ideológica decisiva, más aun en los años sesenta, pues planteaba un asunto político que le valió a al dramaturgo algunos inconvenientes con los aparatos estatales, que llegaron incluso a suspender algunas funciones de sus obras. Pero el riesgo no solo deriva hacia la carrera artística, sino sobre todo a la forma cómo el imaginario del otro queda instaurado en las obras literarias. Porque ¿en qué medida la fijación de las identidades de los otros se expresa de manera cierta en la instauración de la palabra del intelectual? ¿En qué medida el subalterno puede verse reflejada en la voz de un letrado?

Lo primero y más obvio es que aquel traslada una cultura fundamentalmente oral hacia una escrita fijada en el texto. Otra tiene que ver con la escogencia de un género que cuenta con una serie de normas entre ellas su condición de espectáculo. Es decir, la obligatoriedad de mostrarse a un público integrado esencialmente por una clase diferente.

Prostitución y economía

Uno de los temas que subyacen en la obra de Chalbaud es la manera desigual en que están distribuidos los bienes y recursos socioeconómicos. Los desplazados están definidos por la carencia de estudios, dinero, vivienda y salud. Colocados en un espacio propio, representan el imaginario y las prácticas de estos grupos.

Son ellos la muestra del fracaso de un Estado, el cual no sólo no los atiende sino que también los controla. Sin embargo, esta última función sólo aparece de manera tangencial y

elusiva, si consideramos los escasos personajes distintivos de este sector. En las tres obras estudiadas sólo está Gregorio como el gendarme de medio pelo que representa el aparato represivo. En otro lugar, está la figura del estamento educativo encarnada en el profesor que transita las sombras del lupanar de La Garza. Sin embargo, ambos personajes están en una zona límite, porque parecieran formar parte también del mundo marginal. Gregorio y el profesor terminan estableciendo contacto con la prostituta y así permean este orden.

De la vasta presencia marginal, nos dedicaremos a comentar el personaje de la prostituta. Lo primero que llama la atención es que durante esos años (que casi coinciden con lo que Marita King llama el segundo periodo de Chalbaud,) el personaje esté continuamente presente. Está en *Sagrado y Obsceno* (1961) luego en *Los ángeles terribles* (1967) y después en *El Pez que fuma* (1968). Una figura ambigua en cuanto a esta condición estaba incluida también en La quema de Judas. Nos referimos a la Danta cuyas acciones parecen insinuar que en algún momento ejerció ese oficio. Sin embargo, sea ella o no una prostituta, la figura está como eje central en esa época. Y su importancia se destaca en el desarrollo de las tres tramas de las obras mencionadas. La frecuencia es llamativa, y aunque se muestren otras mujeres en el texto, la marginalidad de la mujer alcanza un componente destacado y distintivo en esta figura.

La condición de clase define a los marginales. Esto se manifiesta de varias maneras. La discusión y los diálogos giran frecuentemente sobre el tema del dinero, o bien porque se desea o por el uso que se le da. En el caso de la prostituta es el personaje asociado a él. Esto se debe a que comercia con su cuerpo. De tal manera que la posesión del capital la define ante los demás de una forma peculiar. En todas, la elección del oficio está determinada por razones económicas. Son mujeres que derivaron hacia esa condición por carencias básicas. No tienen educación formal y no poseen profesión respetable. Aunque no se mencione, hay otras condiciones que también enuncia su marginalidad, pero eso lo veremos más adelante.

Por ahora, veamos que incluso ejerciendo esta práctica, ellas no logran salir de la pobreza. En la pensión humilde de Edicta, vive Glafira pagando los pocos bolívares de su cuartucho acompañada por otros miserables. En los espacios marginales, Sagrario

está acompañada por hombres que viven de la mendicidad en *Los ángeles terribles*. Y por último, el burdel de La Garza es muestra de una pobreza extrema. El dinero sólo alcanza para sobrevivir. Con esta insistencia, se está construyendo una asociación entre pobreza y prostitución que incide en el imaginario de estas identidades subalternas. Veamos, además, cómo la posesión del dinero establece una escala entre los personajes. Cuando se tiene, aunque sea de manera exigua, se convierte en un valor y permite crear distinciones entre ellos. Más que otros elementos es el dinero el que funda esta jerarquía. Habría que ver cómo ello deviene en el poder de cada uno dentro de la trama.

En los personajes, la aspiración de poder está enraizada en las prácticas y cuando se obtiene no se ejerce como forma de rebeldía contra los que están fuera y que son responsables directa o indirectamente de su pobreza. Salvo en el caso del novio preso de Glafira o en el de Pedro, el poder se practica sobre el mismo grupo. En este sentido, hay una escala entre los personajes, como acota Azparren Giménez (2006): “El universo de Chalbaud está cuidadosamente jerarquizado. Los personajes tienen roles definidos que se integran en una totalidad dramática”. (p. 232)

El riesgo aquí está en cómo los grupos subalternos terminan calcando las formas de dominación practicadas sobre ellos y estableciendo también exclusiones. De esta hablaremos un poco más adelante. Por ahora, veamos cómo la posesión monetaria se convierte en motivo recurrente y cómo configura el poder de la prostituta. Sólo así se entiende la influencia de Glafira sobre los demás pensionados en *Sagrado y Obsceno* (2004). Ella misma lo expresa con sarcasmo a Edicta cuando esta sobrepone los valores de su religión a los del metal:

Glafira: La decencia no se compra.

Glafira: Pero se vende. Tú vendes tu decencia... si es que la tienes. ¿Qué te crees? ¿Que eres una señora porque eres amiga del cura, del general y del dueño de la fábrica? Cuando recibes el dinero que yo me gano con mis piernas y con mis senos estás cometiendo un acto de prostitución. Eres tan prostituta como yo. (p. 85)

Sagrario fue iniciada como meretriz por Zacarías. Esto sucedió hace tiempo cuando él dominaba a la joven; sin embargo, cuando se inicia la obra se ha reconfigurado la relación y ella termina manipulando al viejo a su antojo. Esto tiene que ver sobre todo con que Sagrario ahora obtiene el mejor ingreso de la casa y por eso, entre otras cosas, se convierte, en el eje de dominio de la relación con los demás.

Sagrario: ¿De qué vamos a vivir cuando se vacíen la bolsa y el baúl? ¿De las migajas que traes?

Zacarías: ¿Migajas?

Sagrario: ¡Migajas! No es lo mismo la mano extendida que mi cuerpo (p. 83)

Desde el comienzo de *El pez que fuma*, acudimos al valor determinante del dinero. En el burdel, se presenta un altercado debido a unas monedas extraviadas de la caja registradora. Este monto lo tomó prestado La Argentina y La Garza lo reclama arduosamente. A lo largo de la obra el asunto aparece varias veces, por ejemplo cuando la mejor forma que encuentra Selva María de seducir a Juan es comprándole regalos o cuando Ermelinda no cede a las aspiraciones carnales de Robin hasta que tenga el monto exacto de su tarifa. Al final, ellos dos deciden obviar la muerte de La Garza para entablar su trato comercial. Terminado la obra, La Argentina es mandada por Juan a buscar el supuesto dinero que guardó La Garza en algún lugar del cuarto. Con esas acciones pareciera que el metal termina carcomiendo los otros sentimientos y las buenas intenciones de estos personajes.

Prostituta y socialización

En un texto de los años noventa, Maffesoli (1990) propone que “la economía sexual determina la relación de cada época con el otro y con la alteridad”. A este respecto, comenta cómo el vínculo erótico con la prostituta propiciaba el contacto con lo divino. En este sentido, muestra una serie de ejemplos donde la prostitución sagrada provoca el éxtasis místico y voluptuoso.

La prostitución favorece la socialización. Esto corre incluso cuando se apaga el componente sagrado en las sociedades más profanas. Esta idea de la prostituta como la mediadora hacia los otros es una idea interesante y polémica. La propuesta de Maffesoli es plantear como lo homogéneo y estable de las sociedades cambia mediante la alteridad de este oficio.

En el caso concreto de la obra de Chalbaud, Marita King le daba importancia al tema, pero ella veía la prostitución y específicamente el lupanar como la representación en micro del orden macro de la sociedad. Podría pensarse así en una visión totalizadora, pero también en un enfoque pesimista a pesar de que ella aplique un análisis simbólico de este lugar y trate de conciliar ese orden en una bipolaridad; cuerpo-espíritu, etcétera. Lo cierto es que asistimos a la espacialización de una sociedad en riesgo, al margen. Por eso, pensamos más bien que la prostituta en la obra de Chalbaud muestra una posición específica dentro de un grupo social caracterizado por la marginalidad. Retomando a Maffesoli, se convierte en el centro de socialización de estos personajes. Y aunque cumpla esa mediación hacia cierta alteridad, ella se vincula en esencia con lo marginal y la ilegalidad.

Veamos primero que esa mediación hacia la alteridad se produce sólo de manera tangencial. Gregorio y el profesor son quizá las únicas figuras que transitan hacia lo marginal. Pero la diferenciación de clase de Gregorio y del profesor no es tan grande con respecto a los otros. Gregorio es un pobre policía que vive con un indigente sueldo y con el soborno. El profesor posee una mayor holgura económica; así se nota cuando brinda los tragos en el burdel y ocasiona la adulancia en los demás sujetos. Otro elemento que lo distingue es su cultura y sus disertaciones sobre el poder transformador de la educación, así como sus respuestas sobre el lenguaje. Sin embargo, igual se siente desplazado del grupo al que pertenece.

Habría que decir con respecto a este oficio perturbador que los estados no siempre prohíben la prostitución, pero de muchas maneras la controlan. En este sentido, es interesante cómo en *Sagrado y obsceno* el policía es precisamente quien hace negocio carnal con Glafira. Él, como representante de la legalidad y el orden, es víctima y autor de la

infracción. En general, ella atrae a los de su misma condición o a otros más marginales, como los delincuentes. Ella rompe ciertas normativas, pero no es quien corrompe a los demás; más bien se convierte en el centro de lo que está al margen.

En estas obras, la prostituta atrae otras formas de ilegalidad como ocurre con la relación entre Glafira y el joven revolucionario preso. En este caso, la infracción se debe a la lucha por un ideal político que no se aviene a las normativas del Estado. En el caso de *El Pez que fuma*, el antiguo chulo de La Garza está en prisión desde hace un año, y aunque poco sabemos de las razones, se insinúan en varios momentos acciones delictivas. El siguiente amante, Dimas, termina cometiendo el crimen que cierra la obra, y de Juan poco sabemos, seguramente también posee un prontuario y estaría huyendo de la ley. Así lo expresa en los múltiples relatos que hace de su pasado. Por eso, el otro espacio homólogo del burdel es la cárcel. Como lo expresara King (1987). “La cárcel, así como el burdel, es un sitio misterioso, sumergido en la oscuridad. Los chulos vienen de la cárcel, y, cuando no sirven en el prostíbulo, regresan a la vida monástica de la cárcel” (p. 131).

Familia

La marginalidad de la prostituta se hace mayor en una sociedad que como la venezolana seguía siendo patriarcal. Así que a través de ella podemos observar los diferentes reacomodos que se producen en las relaciones de género. En ese sentido, personifica una mujer marginal. Por supuesto que no es la única en las obras de los sesenta; también están la madre sacrificada (La señora Santísima), la beata solterona (Edicta) o la niña cándida (Ángela). Pero hay una contundencia importante de la marginalidad en Glafira, Sagrario y La Garza en las obras estudiadas.

Veamos, por ejemplo, como estas mujeres siempre están confrontadas al núcleo familiar. Ninguna de ellas asegura parentela. Glafira nunca estableció una relación de este tipo y difícilmente lo logre dada su atracción platónica por un hombre preso. Los

personajes de *Los ángeles terribles*, entre ellos Sagrario, forman un grupo de desterrados, donde Zacarías representa el padre simbólico y absurdo de todos. Por último, tampoco parece consolidarse la familia entre las mujeres que trabajan en el burdel. En este sentido, la parodia del casamiento entre Selva María y el profesor tienen una contundencia especial, en la medida en que muestra que lo irrealizable puede hacerse risible, exagerando los contrastes entre ambos desposados: edades, cultura, situación económica.

El cuerpo de la prostituta explica por sí mismo su rechazo en las sociedades modernas. Dedicado al comercio y al placer, deviene en un vehículo nulo para la constitución familiar. Por ello, difícilmente sea elegida para el casamiento o para ser madre. Si entendemos que la familia en su constitución moderna considera a la mujer como la reproductora o como la cuidadora de hijos y esposos, difícilmente vemos cómo ella puede insertarse en esta concepción. Cuando queda embarazada, ello sobreviene por descuido. Esto ocurre con Sagrario. Para ella el embarazo es conflictivo. Siente la criatura como un agente maligno que la habita y ante el que demuestra muy poco cariño. Nombrar al hijo como *El verdugo* es indicio de sus sentimientos. Su cuerpo siente el dolor, y los cambios de su preñez son vividos como una experiencia terrible. Además, Sagrario en muchas ocasiones realiza actividades que afectan su vientre. Contradictoriamente, son los hombres, sobre todo Gabriel, quien más cuida el embarazo de Sagrario.

El cuerpo de la prostituta da placer, pero también es la contraparte de otros cuerpos frecuentes en la obra de Chalbaud como los del lisiado, es decir, un cuerpo fuera de la norma y poco productivo. El de ella es un cuerpo deseado, pero que frecuentemente ronda la abyección. Por ejemplo, está contaminado por enfermedades venéreas:

Glafira: ¿Quieres algo?

Gregorio: Vengarme.

Glafira: ¿Y por qué?

Gregorio: Son siete días y hoy se cumplen los siete.

Estoy enfermo. Tú me has enfermado.

Glafira: Ya lo sé. Fue a propósito. (2004, p. 26)

Pero también es abyecto el cuerpo de Sagrario entre la suciedad de la pocilga donde vive. Suciedad y enfermedad se oponen a las normativas de las sociedades industriales y modernas, quienes construyeron aparatos para controlarlas. Medidas de higiene son razones que se aducen para demostrar el progreso de una nación. Y en verdad que en las disposiciones de las ciudades modernas se considera como factores importantes del urbanismo. Igual sucede con las instituciones hospitalarias encargadas de sanar los cuerpos. Pero el de la prostituta, específicamente el que presenta Chalbaud, está al margen de estos avances y no goza del todo de estos beneficios. Claro que esta condición no es exclusiva de ella: Veamos cómo al principio de *Los ángeles terribles* (1992) se describen a los personajes: Zacarías: “Al incorporarse venos que es sucio y mugre, tiene la barba y el pelo largos y enredados” (p. 79) “Sagrario es una muchacha envejecida prematuramente” (p. 80).

Si la familia no se consolida, los personajes establecen entre ellos un tipo de vínculo parental, como lo observó Marita King (1987, p., 134). Sólo que estas relaciones son realmente putativas y se cumplen de manera simbólica, porque en realidad no existe un documento que establezca estos vínculos. Así pareciera también que se agrega un elemento más de extrañeza frente al Estado, pues no entran en las ceremonias ni en las normativas que terminen otorgándole esas identidades de sujeto legales.

Sin identidad legal, muchos tampoco tienen domicilio conocido. El lugar donde residen se opone al de la casa diseñada para acoger a la familia tradicional: la casa de vecindad, la habitación destartalada de un rancho y el prostíbulo. Los lugares marginados enuncian así sus carencias pero también la relación entre los personajes. En la casa de Edicta todos pertenecen a diferentes familias y por razones azarosas devienen a vivir juntos lo cual produce un choque constante entre ellos. La tensión también es índice de las relaciones entre Zacarías y los jóvenes. Por no hablar de las relaciones conflictivas de las prostitutas y los trabajadores.

El hacinamiento es otra característica. Está en el cuarto de *Los ángeles terribles*. En la pensión donde todos hacen fila para esperar que se desocupe el baño comunal y donde cada uno reconoce la vida de los demás porque no hay privacidad. Lo mismo sucede con las prostitutas. Todo se hace público en lo privado del hacinamiento. Por eso, la cama, como objeto constante en la obra de Chalbaud deviene en un asunto importante.

Entre la carne y el ideal

La prostituta se opone a los personajes idealistas que recorren la obra de los años sesenta de Chalbaud. Mientras la *Tocata y fuga* y la música académica distingue a Juan Sebastián, la “popular estridente” identifica a Glafira. Difícilmente pueda haber conciliación entre ambos porque tienen una forma diferente de ver el mundo. La concepción materialista e interesada de Glafira se opone a la espiritualidad y condición etérea y casi enajenada de Juan Sebastian.

Jacinto en *El Pez que fuma* queda como el pianista deslucido que acompaña las canciones de La Argentina. Enfermo e ineficaz es una comparsa de las prostitutas. El dominio musical no le ha servido para salir de la pocilga y los vemos agonizando en esta casa. Pero en el burdel hay otros soñadores menos intelectuales, como el Bagre quien fantasea a través del telescopio con conseguir un mundo mejor más allá de la tierra.

Pero las prostitutas son subalternas no sólo por su condición económica, lo son también por otras razones. Una de ellas es la manera cómo se evalúan sus gustos y valores estéticos. Como sabemos el gusto de la clase más baja no coincide frecuentemente con el de las la burguesía ilustradas. Son estas las que muchas veces terminan consolidando sus apreciaciones. Entre las muchas escenas de estas tres obras donde se enuncia con claridad el choque de los gustos, hay una significativa cuando La Garza compra un cuadro para embellecer el prostíbulo. Hay un componente cómico en la escena, pero sobre todo trágico porque denuncia de manera irónica el gusto de estas mujeres y el desconocimiento de las normas elementales parara valorar una pintura. Para que los juegos de hilaridad se produzcan es necesario el contraste entre las apreciaciones de las mujeres y el público ilustrado que acude al teatro, representado aquí más por el profesor que por Jacinto.

Los fracasados poseen pocos bienes simbólicos representados en objetos como el piano de Jacinto, el tocadiscos de Juan Sebastián, el telescopio de El bagre. A ellos se contraponen otros objetos que demarcan el gusto de los marginados. Estos objetos funcionan doblemente como elementos de la construcción escenográfica de la obra

y caracterizan a los personajes, como Azparren hacía notar cuando hablaba de la “iconografía de los objetos”.

Los de la prostituta también son pocos y se consolidan en la cama como el lecho donde deviene una visión. Hacia ella se arroja Glafira cuando viene de la calle y en ella intenta dormir y descansar. En la cama se desarrolla las acciones cruciales de Sagrario ya no como prostituta sino como la única mujer de esta familia. En el caso de la Garza la cama se convierte en el centro de su negocio y en el espacio donde consigue y prueba a los hombres.

Víctima y final

Estos personajes terminan desplazados hacia los márgenes de la ciudad. Igualmente, se les niega el acceso a los bienes simbólicos y a otras formas de socialización. Pero las fuerzas que los excluye (el Estado o las clases dominantes) no aparecen sino como una sombra en las obras de los años sesenta de Chalbaud. Quizá quien más peso tenga sea la figura del doctor Altamira, responsable de muchas cosas, entre ellas, paradójicamente de ofrecerle a Carmona la posibilidad de entrar en el mercado capitalista y participar en las prácticas sociales de lo más poderosos.

La Garza termina asesinada por el chulo resentido que con despecho ve cómo se va con otro, desplazado como semental, y sobre todo perdida la fuente de sustento. Sin ninguna acción realmente heroica, el fracaso los recorre. Igual sucede con los andrajosos ángeles terribles, que al final bailan una danza simbólica, inútil como acción reivindicativa.

¿Pero esta condición, salvo la soñadora de Pedro, puedes desplazarlos hacia otro lugar? El asunto es pesimista, porque no salen de estos espacios, y difícilmente puedan desprenderse de sus desvíos. Siendo así, es difícil que el Estado pueda darles cobijo. Por lo menos bajo la concepción de un Estado moderno que prohíbe prácticas como la prostitución y la delincuencia o la mendicidad.

Al final ¿De quién es la responsabilidad de que las mujeres devengan en prostitutas? ¿Es sólo de un estado represivo o desconsiderado? Forjar esa idea podría reducir de la clase más pobre a una condición victimista. Una forma maniquea de concebir la realidad también es un riesgo intelectual. No creemos que la obra de Chalbaud se haya dirigido por la calle ciega de estas simplificaciones. Hacerle una lectura desde esta reducción es también un peligro. Algunas veces la misma prostituta revisa su pasado en momentos cruciales de sus existencia y halla así las múltiples razones de su fracaso, como en el monólogo final de *La Garza* donde pareciera que el amor no realizado fuera el motivo principal de su derrota: “Por lo general, cada persona no pienso si no en sí misma. Pero, dime ¿no sería bella esa comunión? El amor es una comunión” (1992, p. 257).

Ya para terminar deberíamos puntualizar lo obvio, la ficción de la cual se valen los artistas para recrear una realidad nos hace recordar que los textos artísticos no son documentos verificables de la sociedad. Son, en todo caso una visión de ella, la cual es además poliédrica. A pesar de ello, el imaginario estético demanda también una lectura porque nos habla de intereses conscientes o no del intelectual, que se explican por el contexto donde se origina la obra. Igual nos advierten sobre las consecuencias de esas lecturas en la recepción de los lectores, las cuales no son siempre estéticas.

Las obras de Chalbaud requerirán siempre de nuevas lecturas. Hoy, el valor de ella se aprecia en lo fundacional de incluir a un sector no representado en el teatro venezolano. Les da voz, cuerpo, palabra lugar e imaginario. No obstante, habría que entender que también era un estreno estelar y que continuar imaginando la marginalidad solo desde estas lecciones podría delinear el esencialismo de un grupo, que por su mima naturaleza es vasto y heterogéneo.

Referencias

AZPARREN GIMÉNEZ, L. (2000). *Román Chalbaud: El realismo crítico en el teatro venezolano de los sesenta*, Latin American Theatre Review. Vol. 33, N°. 2. Spring 2000. <http://hdl.handle.net/1808/3396>. Consultado *Teatro en crisis*. Caracas: Fundarte.

_____ (2006). *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

BEVERLY, J. (2011). *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

CHALBAUD, R. (1992). Los ángeles terribles. En: *Teatro II. Román Chalbaud*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1992). "El pez que fuma". En: *Teatro II. Román Chalbaud*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (2004) "Sagrado y obsceno". En: *Román Chalbaud. Obras selectas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (2004) "La quema de Judas". En: *Román Chalbaud. Obras selectas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

CHOCRÓN, I. (1978). *Tres fechas claves del teatro contemporáneo en Venezuela*. Caracas: Fundarte.

HERNÁNDEZ, G. (1979). Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R, Chalbaud, J.I. Cabrujas, I. Chocrón. Caracas: El Nuevo Grupo.

KING, M. (1987). *Román Chalbaud. Poesía, magia y religión*. Caracas: Monte Ávila Editores.

RODRÍGUEZ, I. (1998). "Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante"
En: *Teorías sin disciplina (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*.
México: Miguel Ángel Porrúa.

La corte de los olvidados

Arqueología de lo abyecto en la obra de Román Chalbaud

Vanessa Hidalgo

Profesora de la UPEL e investigadora
vanexanais@gmail.com

“cualquier criminal, después de todo, bien podría ser un monstruo, así como de antaño el monstruo tenía una posibilidad de ser criminal”

Foucault, 2007

A lo largo de todo el siglo XIX, el problema que preocupaba a la sociedad era hallar cuál es el germen de la monstruosidad que hay detrás de las pequeñas anomalías, desviaciones e irregularidades. Para entonces, el “raro” sería en el fondo un monstruo cotidiano, el que definiría Foucault (2006) un siglo después en su “arqueología de la anomalía”. De acuerdo con su teoría, el anormal es el descendiente del incorregible, el monstruo y el masturbador.

El incorregible nace entre los siglos XVII y XVIII y se distingue del monstruo por su marco de referencia el cual está determinado por la naturaleza y la sociedad. Esto quiere decir que la familia, en ejercicio del poder, coincide con las instituciones para formar al individuo. La familia, la escuela, la comunidad, el barrio, la calle, constituyen un sistema de apoyo que sirve de contexto a este sujeto. Esta persona para Foucault (2007) es irreformable puesto que dichas instituciones fracasaron en las técnicas, los procedimientos y todas las inversiones conocidas y familiares de domesticación mediante los cuales se pudo intentar transformarla. “Lo que define el individuo a corregir, por lo tanto, es que es incorregible.” (2007, p. 64) Este se vincula con un tipo de saber que surge de las técnicas pedagógicas, de las técnicas de educación colectivas y de la formación de aptitudes. A la luz de estas apreciaciones, esta persona

necesita de una escuela, una cárcel o un hospital para convertirse en un cuerpo útil a la sociedad.

La idea del monstruo es una concepción que se inicia en la Edad Media y va cobrando fuerzas en el siglo XVIII y el siglo XIX a partir de las normas jurídicas y las prácticas penales. Su aparición se vincula a una historia natural que lo distingue absoluta e infranqueablemente de las especies, los géneros, los reinos, etcétera. Este, acercándose a las definiciones de Foucault, representa la forma natural de la contranaturalidad y el principio de “inteligibilidad de todas las formas de la anomalía” p. 62. Se verá el monstruo no como una noción médica sino como una noción jurídica.

Según el derecho romano, este “se distingue en dos categorías:

1. La de deformidad, la lisiadura, el defecto.
2. El monstruo propiamente dicho.

De esta manera, Foucault se pregunta ¿qué es el monstruo desde el punto de vista jurídico y científico? De acuerdo con las características del Medioevo, el monstruo es la mezcla de dos especies, la “mixtura de vida y muerte: el feto que nace con una morfología tal que no puede vivir” p. 68, y la mixtura de formas: quien no tiene brazos ni piernas. La lisiadura trastorna el orden natural, no se ajusta a la naturaleza pero, por su lugar en el derecho civil, no era considerado una anomalía.

Importante para este trabajo es la presencia de monstruos en la literatura general en la época del Renacimiento y en los libros de medicina y los de derecho. Hasta finales del siglo XVII, la anomalía era criminal puesto que transgredía el sistema de leyes naturales o jurídicas. “Lo criminal es la monstruosidad” dice Foucault pero ya en el siglo XVIII, nace el monstruo moral, el monstruo político, que también ocupa espacio en la literatura, sobre todo con la aparición de la novela gótica a finales del siglo.

Finalmente, el masturbador o monstruo sexual aparece finalizando el siglo XVIII, hijo de una biología que nace de la sexualidad y comienza a tener un carácter científico gracias

a una organización de los controles de anomalía, la cual codificó y articuló las instancias del saber y del poder e inició una batalla en contra de la práctica onanista. Se asociaba así la figura del individuo monstruoso y la del perverso sexual: “la masturbación es capaz de provocar no sólo las peores enfermedades sino también las peores deformidades del cuerpo, y finalmente, las peores monstruosidades del comportamiento”, p. 66. Esta “anomalía” intercambia algunos de sus rasgos con el individuo incorregible y el monstruo como se ejemplificará más adelante.

Así, el personaje monstruoso significará el pivote de este análisis, considerando que “el monstruo es el gran modelo de todas las pequeñas diferencias”. Foucault (2007 p.62), y es precisamente uno de los elementos más relevantes en la obra del dramaturgo a trabajar, Román Chalbaud: resaltar las diferencias.

Foucault considera que el monstruo es la excepción de una población de “normales”; el individuo a corregir, al contrario, es un fenómeno corriente. Por ello, se cree que, al analizar la obra de Chalbaud, se puede hablar del inusual y del corriente considerando que el individuo a corregir ha sido el objeto, casi agotado, al momento de hacer crítica de la obra chalbauderiana, pero el monstruo casi nunca.

La arqueología del anormal **en Román Chalbaud**

Se comentaba al principio la figura del incorregible, aquel cuya familia fracasó en el intento de educarlo. El individuo reformable que no puede ser corregido, es un personaje muy recurrente en la dramaturgia de Román Chalbaud. En esta oportunidad, se hablará de una de las obras más importantes pero olvidada de la crítica teatral: *Vesícula de nácar* (1992). Esta es una pieza en un acto donde intervienen solo seis personajes. Adonái, el principal, es un lisiado que vive con su mamá y su mujer (Demetria) en condiciones paupérrimas en el sótano de un edificio. Tiene un hermano, Radamés, un “incorregible”.

Con *Vesícula de nácar*, Chalbaud nos presenta un ejemplo de los muchos que tienen sus obras, de ese intento fallido de domesticación. Radamés, hijo de Carmín “está acusado de corrupción pero es una intriga política” p. 143. Su conducta rebasa los límites de una ley más efectiva que la regente. Su ley es la de la cárcel. La corrupción la determina. Justamente el penal es ese recinto destinado a la rehabilitación de los delincuentes, pero es ella un foco más para la reproducción de la ilegalidad y el desacato. Hay una diversidad de leyes: la establecida en la sociedad, la de la prisión, la del barrio: “Este es un barrio peligroso. Tuve que disparar y matar a uno, para poder llegar hasta aquí... no, es que si no me matan a mí... lo que usted dice: ‘la ley de la jungla’... p. 142

Por su parte, Carmín, Demetria y Adonái viven su cárcel particular. Como en casi todas las obras de Chalbaud, los personajes están cautivos en el sótano de un edificio. Sus prisiones no son precisamente el espacio exterior, sino sus dudas, sus dolores, sus recuerdos, y hasta la situación político-económica que viven. Para Carmín, el dinero es su presidio, es su único motivo de vida. A él está sometida. Y el discurso de Adonai habla de otra cárcel: la de afuera.

Es tan terrible todo lo que está pasando allá afuera, que no podemos escondernos dentro de nosotros mismos. Todo nos atañe. Quisiera esconder la cabeza, como el avestruz, pero también dentro de la tierra se siente el hervor infernal de la podredumbre. Es imposible huir. En este momento, eso es lo que quisiera. Tener alas y volar. Pero las alas me pesan tanto y la atmósfera está tan viciada, que todo se reduce a una pobre pirueta dolorosa que nos devuelve a la realidad. p. 145

Es quizá esta prisión de afuera lo que conduce a los personajes a resguardarse en otra, no en la que reforma, sino en la incorregible: la cárcel de adentro. Pero es tan dura esa, la externa, la real, que no “podemos escondernos dentro de nosotros mismos”. Hay una suerte de paradoja, no hay una necesidad clara de estar libre, ni para Adonái ni para Radamés. Este último prefiere vivir su espacio también irreformable porque sabe que pronto estará fuera. Adonái y Demetria simplemente se resignan a su encierro,

son también individuos a corregir que no les importa ser transformados. No hay fe, no hay nada que impulse a estas personas a cambiar sus vidas, ni su suerte. Adonái no tiene pies, no puede ni salir corriendo ni volar. Aquí es oportuna la idea de Foucault: el monstruo nace desde lo imposible. Según Márquez (1996), hablando del caso particular de *El pez que fuma* y que muy bien se ajusta a *Vesícula de nácar*, estos personajes saben que son marginales, que forman parte del lumpen, que no pueden salir del entorno exterior e interior, a los cuales están sometidos y además no hacen nada para salir de él. Igual sucede, como ya se ha dicho, en casi todas las obras de Chalbaud. A propósito del cautiverio, Foucault afirma que “el encierro excluye, de hecho y funciona al margen de las leyes, pero se atribuye como justificación la necesidad de corregir, mejorar, llevar al arrepentimiento, provocar la vuelta de los *buenos sentimientos*” (2007, p. 298). Pero se sabe también que esto no es resultado de tales pretensiones.

El otro tipo de personaje presente en la obra de Román Chalbaud es el monstruo. Según Foucault (2007), el monstruo lo es en la medida en que combina lo imposible y lo prohibido. Es improbable que los personajes de Chalbaud salgan de sus prisiones. ¿Por su fealdad? ¿Por sus incapacidades físicas? ¿Por falta de voluntad? No es factible que logren la consumación del amor correspondido. Es así, cómo el raro, paradójicamente, es en sus obras, un personaje regular dentro de su irregularidad.

A la luz de ello, es necesario detenerse en dos personajes “monstruosos” de Chalbaud: Adonái y Ganzúa que aparecen en sus obras, si se quiere, fundamentales: *La quema de Judas*, (1964) *El pez que fuma* (1968) y *Vesícula de nácar* (1992).

Llama la atención que Chalbaud tomara como protagonistas de sus tramas, personajes con características particulares. Estos parecen ser sacados del deshecho de una sociedad “normal” donde lo raro es signo de rechazo. Hay una insistencia en Chalbaud en otorgar vitalidad a los cuerpos sometidos por la represión de su incapacidad. Es como una suerte de reivindicación hacia estas personas que han sido invisibilizadas por la sociedad de los bellos, lo perfecto, lo productivo. O simplemente un elemento irónico de la trama pero bien pensado y de gran peso. En *El pez que fuma*, Ganzúa, a pesar de que no tiene pies y anda sobre unas tablas, es un personaje que se mantiene activo

a lo largo de la obra, de principio a fin. Su desplazamiento en escena es más ágil que el resto y tiene una particularidad relevante: puede abrir las puertas de la casa, es el único que logra entrar y salir del prostíbulo. No en vano su nombre: Ganzúa, que significa gancho, horquilla, lengüeta, instrumento. En *La quema de Judas*, el mismo lisiado explica el origen de su nombre: “¿Te acuerdas, Danta, por qué Jesús me puso Ganzúa? ‘Eres como una ganzúa –dijo– puedes abrir todas las puertas”, p. 50. Entonces, los nombres de los personajes presentan una suerte de simbología: “El nombre de las figuras presentadas sugiere de inmediato la calidad arquetípica de los seres de cualquier país latinoamericano: el lisiado Ganzúa, que tanto por su físico como su nombre provoca cierta hilaridad” p. 41.

Quizá esto cambiaría un poco la visión de los análisis que hasta ahora le han hecho a la obra: no son solo desvalidos, miserables, renegados y excluidos; los personajes lisiados de Chalbaud también tienen un poder; un poder velado, sí, pero no menos importante que el de la dueña del bar o el del hombre corrupto.

Por ejemplo, Ganzúa, desde su perspectiva (desde abajo, desde el suelo) puede ver lo que otros no:

Ganzúa: Yo adivino todo lo que La Argentina hace; todo lo que ella piensa. Si se queda calladita, mirando la pared o el suelo, sé lo que está rumiando. Si habla mucho, adivino las palabras que se dice dentro de sí y que no pronuncia nunca. Cuando se va con un hombre al cuarto, sé si va a pasar con él toda la noche, o si lo va a despachar a los quince minutos; si le cobró veinte, si le cobró cuarenta, si no le cobró. Chalbaud (1968, p. 230)

Y esta conducta de protección hacia La Argentina, pareciera ser la de un hombre enamorado: la defiende, la conoce, la ayuda. Solo que a un hombre cuyas condiciones son las de Ganzúa, se le está negada la posibilidad del amor. No basta con ser el más “raro” de los personajes sino que es el menos amado, el menos deseado. En la escena cinco, hay una conversación entre El Profesor, El Bagre, Ganzúa y Marlene

donde se discute y se cuestiona soterradamente uno de los avances científicos más importantes de la historia: el trasplante de corazón:

Marlene: ¿Leyeron lo del corazón?

(...)

El Bagre: Un día nos podrán cambiar todos los miembros. Se te echa a perder el hígado...te cambian el hígado. Los intestinos se te paralizan, te ponen los intestinos de un amigo...o de un cochino. Has usado mucho los riñones...pues te colocan unos hermosos riñones buenos y sanos de alguien que murió de un infarto.

Marlene: Las piernas. Unas piernas para Ganzúa ¿Te gustaría, Ganzúa?

El Bagre: Claro que le gustaría.

Ganzúa: Preferiría mis propias piernas

Marlene: Ya no te sirven.

Ganzúa: Debe ser raro caminar con las piernas de otro.

El Bagre: Más raro es caminar sobre esas tablas y esas ruedas y ya ves que lo haces.

El ser humano tiene la facilidad de acostumbrarse a todo.

Marlene: ¡Pero una cosa que late...! ¡Metieron el corazón de una mujer dentro de un hombre! ¡Y palpita!

(...)

Profesor: Lo difícil es que latan juntos... al mismo tiempo... no resisten mucho tiempo uno al lado del otro (...) Mi mujer está en la casa, acostada... el corazón hace mucho tiempo que no late.

Marlene: ¿Y por qué no le regala el suyo, profesor?

Profesor: El mío late menos. Ninguno de los dos... Un día latieron juntos... Cuando eran jóvenes... Ella vestida de novia... Su padre, el general, con los bigotes... Yo, de frac... Cuando se usaba frac...

(Chalbaud, 1968, p p. 240-241)

El discurso entre los personajes es inocente y en medio de su candidez, saben que un trasplante de corazón para Ganzúa sería inútil, que le vendrían mejor unas piernas pues sin ellas, su cuerpo se hace improductivo en una sociedad como la nuestra. Y es que en el fondo también hay una ironía acerca del amor: ni para el lisiado ni para quien no lo es, un trasplante de corazón es la garantía de un amor largo y verdadero. “Debe ser raro caminar con las piernas del otro”, dice Ganzúa, pero también sería extraño amar con un corazón que no es el nuestro. Y para el profesor, un amor recíproco es una utopía. Ganzúa es un ejemplo de ello. Afirma Márquez, 1996: “Lo único que salva a estos personajes es el amor, todos aman desmesuradamente aunque no sean correspondidos, hecho que se acentúa en las últimas obras, donde los personajes están obcecados en amores no correspondidos” p. 104.

Acá sería apropiado decir: ni eso, ni el amor los salva. En el fragmento citado de *El pez que fuma*, Ganzúa desaparece cuando comienzan a reflexionar en torno al tema amoroso. No sale de escena, simplemente no interviene en el diálogo como si eso del amor no le correspondiera a su personaje sino a otro. Se asoma la posibilidad de que esté enamorado de La Argentina, pero no queda claro. No hay en él la posibilidad de ser amado, como se verá en los casos que se tratarán más adelante. No ocurre así en *La quema de Judas*, donde Ganzúa asoma la reflexión en torno al tema amoroso. Se declara espía de los encuentros furtivos entre Jesús y La Danta.

Ganzúa: ¿Cuánto dura una pareja de enamorados? Porque Jesús y La Danta estaban enamorados. (al periodista) Yo no puedo asegurárselo. Una semana después vuelven a acostarse junticos en esa cama y yo los espiaba desde mi goce personal. Después de la tempestad viene la calma. Después de pelearse como zamuros comiendo carne podrida, se volvieron como palomitas. Chalbaud (1964, p. 230)

En la versión cinematográfica de *El pez que fuma*, Chalbaud resalta esta característica de “mirón” y le añade algo importante: mientras La Garza y Dimas hacen el amor, Ganzúa se masturba. Este ingrediente no es casual. Ya se había hablado del onanista,

como uno de los anormales de Foucault. Se le califica a este tipo como enfermo, deforme, monstruoso e incorregible. Así es Ganzúa. La fusión del individuo a corregir, el monstruo y el masturbador.

En *Vesícula de nácar* Adonai, es un “héroe” cuyo único poder es el conocimiento. También sin piernas, sin poder desplazarse como Ganzúa, se encuentra encerrado en un espacio repleto de libros. Es un poeta, amante del lenguaje y las comunicaciones, defensor de lo que para él es la verdad, crítico agudo de las injusticias. “Mientras Adonai se empeña en seguir emitiendo por una emisora de radio sus gritos de desesperanza; encerrado en su cuarto sin querer salir de él, mientras que ve cómo el mundo se derrumba a su alrededor” (Márquez, 1996. p. 105)

Estas características han permitido asociar muchas veces al protagonista de *Vesícula de Nácar* con su autor, viendo en ello un carácter autobiográfico. “Chalbaud es un poeta y su obra demuestra a un artista obsesionado por la injusticia y desigualdades legalizadas que marginan a la mayoría de los seres humanos a vivir en los ranchos, en la periferia de las grandes urbes” (Costea, 1999). Pero este personaje parece venir de una obra anterior, *Ratón de ferretería*, donde el principal de la trama es un Adonai mucho más refinado, cuya relación con su madre es tan estrecha como la del Adonai de *Vesícula de Nácar* y además ha sufrido un accidente que le imposibilita caminar y está en espera de Tatiana, su mujer inalcanzable.

Se trata, quizá, de una incapacidad simbólica eso de que los personajes chalbauderianos no puedan caminar, avanzar a pesar de su poder en ese mundillo que les ofrece la vida. Son hombres sin esperanza porque sus cuerpos no les sirven a la sociedad del siglo XX: una sociedad consumista, materialista y productiva. Adonai es juzgado por su madre y castigado con su desprecio: “¡Tantos libros! ¡Tantas páginas! ¡Tanta letra chiquita! ¡Detesto los intelectuales! Estos libros deberían estar todos llenos de billetes, bastantes billetes para que podamos comprar de todo y ser felices”. (Chalbaud, 1992. p. 103)

Casi al principio de *Vesícula de nácar*, Adonai conversa con Demetria, su mujer, a quien le lleva muchos años de diferencia:

Demetria: Hoy escogiste versos de muerte.
Adonai: Es lo que esperas.
Demetria: No
Adonai: Es inevitable. Vendrá. Son mis últimos besos. ¿A qué te saben?
Demetria: A agua con limón
Adonai: Amargos
Demetria: Nunca fueron dulces
Adonai: Siempre hubo cuarenta años de distancia
Demetria: Fue lo que siempre me gustó
Adonai: Y lo que te debe seguir gustando
Demetria: Tu sabiduría
Adonai: pero no sólo el conocimiento seco
Demetria: Mojado (ríe) Mojado en lujuria, Adonai
Adonai: (Ríe también) ¡Mojado en lujuria! No sabes lo que dices, pero qué bien lo dices. (Chalbaud, 1992. p. 105)

En este diálogo se aprecia un valor al conocimiento, el poder con el cual cuenta Adonai, con el que le es posible encantar a Demetria pero no atraparla. Tiene a su cargo la emisora por donde juzga al sistema, pero a su vez se encuentra limitado por la censura: “¿Para qué tener poder si no puedo ladrar a mi gusto?” p. 115. Y es que no solo no puede hablar sino caminar. Tampoco se satisface con el amor de Demetria pues no lo tiene. Ella parece admirar su sabiduría pero no lo ama.

Ahora bien, ¿son los cuerpos de Adonai y Ganzúa, cuerpos abyectos? Un cuerpo abyecto, según Butler (2009), no son entendidos como vidas puesto que han sido invisibilizados. De acuerdo con la tesis de esta autora, son cuerpos abyectos los productos de la matanza de refugiados libaneses, los refugiados turcos mutilados o asesinados, los alemanes criminales y sus antecedentes familiares “el abyecto para mí no se restringe de modo alguno a sexo y heteronormatividad. Se relaciona a todo tipo de cuerpos cuyas vidas no son consideradas ‘vidas’ y cuya materialidad es entendida como ‘no importante’”. (Butler, 2009)

Acá sería preciso añadir que los dementes, las prostitutas, los transgéneros, los mendigos, los mutilados o los discapacitados también son abyectos. Pero el cuerpo con estas características no nace, se produce a través del discurso y el juicio de su sociedad. No es en sí el cuerpo quien los determina, sino la normativa, el Estado, la construcción de aquello que “debe ser”. Butler rechaza la posibilidad de clasificar a estos cuerpos justamente porque al hacerlo, se estarían sectorizando, excluyendo. En todo caso, la pretensión de Chalbaud no es la de clasificar al venezolano, y mucho menos victimizarlo, sino la de hacer una proyección de lo que se ve en las calles de un país en decadencia, lo que se sufre en una sociedad incapaz de ver más allá de su entorno. Con las obras de Chalbaud, aparece un grupo de seres abandonados, al estilo de la corte de los milagros, al estilo de *Los Olvidados* de Buñuel. Una corte que la misma ley, hoy siglo XXI, ha reconocido con sus derechos y rechazo a la exclusión, pero sigue siendo castigada por la indiferencia y el rechazo de muchos, sobre todo de aquellos que se creen diferentes.

Referencias

CHALBAUD, R. (1992). *El teatro de Chalbaud*. Caracas: Pomaire.

_____. (1992). *Teatro II*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____. (1992)- *Teatro III*. Caracas: Monte Ávila Editores.

COSTEA, I. (2009, octubre 26) ¿Cómo los cuerpos llegan a ser materia? [Entrevista a Judith Butler] [Transcripción en línea] Disponible: http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1272 [Consulta: 2013, junio, 2]

FOUCAULT, M. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

King, M. (1985). *Román Chalbaud: poesía, magia y revolución*. Caracas: Monte Ávila Editores.

MÁRQUEZ, C. (2003) Román Chalbaud o la otra Venezuela. *Revista Conjunto. La Habana, Cuba*. [Revista en línea] Disponible: club.idecnet.com/cmarquez/artChalbaud.htm. [Consulta: 2013: mayo, 13]

SOCORRO, M. (2000, enero 25) He vivido todas las Caracas.

[Entrevista a Román Chalbaud, dramaturgo venezolano].

[Transcripción en línea] Disponible: www.analitica.com/biblioteca/msocorro/Chalbaud.asp.

[Consulta: 2013, mayo, 29]

Apuntes de un cinéfilo

Román Chalbaud

¡El ángel más terrible de todos!

Carlos Rojas

Crítico de teatro y de cine,
cineasta, escritor y productor venezolano
criticarojas@gmail.com

La primera vez que oí de Román Chalbaud fue cuando estudiaba en bachillerato, a mediados de los años ochenta. Se había estrenado *La oveja negra*. Fui a verla con mi madre, y desde entonces, se convirtió en una de esas películas de culto que ves cada vez que tienes oportunidad. Y en aquellos años la vi muchas veces, como tantos otros de mi generación, que conocíamos de memoria cada secuencia y cada diálogo. Y nos emocionábamos recordándolos. Esto se repetiría con cada nueva película de Román Chalbaud, quien se convertiría en alguien cercano, familiar, en mi cineasta de cabecera y en mi amigo personal.

A finales de los cincuenta y principio de los sesenta; existe una búsqueda creativa en este realizador, con su opera prima neorrealista *Caín adolescente*, y sus siguientes películas como *Cuento para mayores* y su único cortometraje *Chévere o la victoria de Wellington*, que responden a esa inquietante y reveladora primera etapa, que descubre en cada obra suya un sello de autor, personal e intransferible. Luego, años más tarde, a mediados de los setenta, con *La quema de Judas*, *Sagrado y Obsceno* y *El pez que fuma*, Chalbaud daría un salto cualitativo importante. Además de seguir siendo el creador comprometido, se convirtió en uno de los mejores cineastas de Latinoamérica. Es hoy en día, uno de los más importantes, realizadores del cine venezolano y sin duda alguna es, el más famoso director de televisión de nuestro país. Al tiempo

Chalbaud también se convertiría, en un inagotable autor y director de teatro. Desde muy joven, se incorporó al grupo teatral de Alberto Paz y Mateos.

Paradigma del creador comprometido

Su producción teatral alcanzará varias obras. A los diecinueve años de edad, el cine comienza para Román cuando el director mexicano, Víctor Urruchúa viene al país a dirigir *Seis meses de vida y Luz en el páramo* producidas por Bolívar Films; Urruchúa toma a Chalbaud, como su asistente, donde debuta discretamente en el mundo del séptimo arte, detrás de las cámaras. A esa edad, Chalbaud ya era un adepto al cine. Conocía nombres y rostros de las grandes estrellas, aprendía títulos y compartía las emociones que afloraban en la pantalla. La prolífica y perfecta vida de Chalbaud, es un paradigma del creador comprometido. Artífice del movimiento más atrayente de la cinematografía venezolana moderna, que se conocerá como el *nuevo cine venezolano*, sólo comparable en el continente por el genial realizador brasileño Glauber Rocha.

Tras radicarse en Nueva York, en el año 81, y estudiar durante un año, con Lee Strasberg, en el Actor's Studio. Su filmografía, es amplia y heterogénea, cuenta con veinte filmes a su haber. Una constante en su cine: es la inclusión de fiestas religiosas y paganas, con el propósito de aportar significados a la estructura dramática de las obras, a través de una simbología místico-religiosa. Además la elación entre madre-hijo, su sello personal está en toda su filmografía.

A los catorce años, ya hacía proyectos de películas a filmar en su imaginación, con repartos excepcionales, donde constantemente, su nombre aparecía como autor y director. En vez de atender a las clases, llenaba cuadernos enteros de afiches hechos a lápiz, con fechas. Nunca entendió la química y mucho menos la física, y jamás las matemáticas (al igual quien escribe esto).

Siempre se ha declarado cinéfilo empedernido, aficionado a la buena mesa y amante de los perros. El polifacético Román Chalbaud conseguirá con el *Pez que fuma*, adaptación de su propia pieza teatral, su obra más conocida y una de las más logradas de su filmografía. No es sólo un clásico, sino una de las películas míticas del cine latinoamericano. Pocas películas venezolanas han generado imágenes tan fuertes que permanecen en la memoria del cine popular.

Debo agradecer a la Cinemateca Nacional de Venezuela por proyectar recientemente la filmografía completa de este realizador venezolano. He visto, sus películas tantas veces en estos meses, que me da vergüenza. Lástima que no están ningunas en formato *Blue Ray*. Qué dicha y qué tristeza. Después de *El pez que fuma*, Chalbaud hace *El rebaño de los ángeles* y *Bodas de papel*, películas de encargo, de búsqueda y de estilo propio. Esta fue una época desconcertante incluso para muchos de sus seguidores, de la que renacería, nuevamente en los años ochenta, como un fénix absoluto, en plena forma, con algunas de sus mejores películas: *Cangrejo*, *La gata borracha*, *Cangrejo II*, *Ratón de ferretería*, *Manón* y la magistral *Oveja negra*, que le convierten en el mejor cineasta vivo en ejercicio (al menos en la opinión de quien esto escribe). Por esa época realiza competentes incursiones en lo exclusivamente dramático, como *Cuchillos de Fuego*, pero, absolutamente necesaria para lograr más tarde la magnífica mezcla de comedia y drama de la más chalbaudiana *Pandemónium*, probablemente la película más inteligente de la década.

En los últimos años de la década de los noventa, con *Pandemónium: la capital del infierno*, da un nuevo impulso a su cine. Se trata de una de las películas, más radicales del cine moderno venezolano. Quizás su obra más madura, agónica y estremecedora. Una apocalíptica visión de un país. En los siguientes años Chalbaud, nos sorprende con tres nuevas películas *El Carazo*, *Zamora* y *Días de poder*, además de una obra teatral titulada *Bingo* de su propia autoría próxima a estrenarse, y dos exitosos montajes teatrales en cartelera. El arte revolucionario de Chalbaud, es una magia capaz de hechizar, hasta el punto que este, ya no soporte vivir más en esta realidad absurda. Y a través de los años lo ha sabido manejar muy bien.

Chalbaud, creador, narrador y espíritu innovador de esas tres obras maestras que adornan el cine venezolano: *El pez que fuma*, *La oveja negra* y *Pandemónium*. Quien ha construido

esa trayectoria sin sacrificar su ética, sus ideas y preferencias personales. En su ópera prima: *Caín adolescente* (1959), existe ya un sello de autor, personal e intransferible. Con *La quema de Judas* (1974), consolida su punto de vista como autor. En *La oveja negra* (1988), fotografiada magistralmente por Javier Aguirresarobe, una de su obra más hermosa y poética, hasta el momento, hoy en día, es considerada una obra maestra y de culto.

En *Pandemónium* (1997), da un particular vistazo sobre la realidad nacional, mezcla sus espontáneas invenciones con la meditación profunda, dosifica lo burlesco y lo trágico, se afina en diario vivir venezolano y logra superar exitosamente el carácter localista para tomar alcance universal. Quizás sea su obra más madura, agónica y estremecedora, una apocalíptica visión de un país. Los personajes de Chalbaud, representan a un pueblo, lleno de sensibilidad, de talento, que desgraciadamente no ha sido educado ni culturizado ni disciplinado.

Da la impresión que este creador ya tiene totalmente definida su evolución artística, cuando sorprende como extraordinario narrador literario con *Encuentros inesperados*, libro de excelentes relatos cortos, recién publicados por la independiente editorial Ediciones Parada Creativa.

Y después de dos años sin filmar, aunque parezca insólito, ya en este año 2013 todo está dispuesto para remontar el vuelo de la cinematografía nacional, con su nueva película, número veinte: *La planta insolente* basada en el guión de Luis Brito García sobre la vida de Cipriano Castro.

Román Chalbaud es sin duda alguna, un ángel entre ángeles, rey de un país fantástico al que pertenecen: *El pez que fuma*, *La gata borracha*, *La oveja negra* y *Todo bicho de uña*. El ángel más terrible de todos, es un venezolano triunfante y notable del siglo XXI. Un creador lúcido, activo e irreductible que observa y participa en la evolución del proceso político del país. Chalbaud sigue creciendo, para reafirmar el paradigma de un creador lúcido, activo, irreductible, comprometido que observa y ofrece una respuesta a los tiempos de cambios que se expresan en la Venezuela actual.

Días de poder: la película

Inés Muñoz Aguirre

Comunicadora Social y escritora
inesmunozaguirre@gmail.com

El poder corrompe, el poder ciega, el poder aísla, compromete, aniquila, y mata. Todo esto, emociones, sensaciones, criterios, pareceres, encuentros y desencuentros parecen confluir en *Días de poder*, la vigésima tercera película de Román Chalbaud. Por sus aciertos, vacíos, críticas y ausencias, por lo que dice y por lo que calla ha sido motivo de polémica, a lo mejor no tanto como se hubiera querido.

El largometraje cuenta con las actuaciones protagónicas de Gustavo Camacho como Fernando Quintero, Theylor Plaza como Efraín, y un elenco conformado por Paula Wozzechowsky, Gladys Prince, Manola García Maldonado, Antonieta Colón, Germán Mendieta, Adriana Gavini, Carlos Daniel Alvarado, Fernando Moreno, Vito Lonardo, Francis Rueda, Julio César Mármol, Jorge Canelón, Alexander Solórzano, Pedro Durán, Roberto Montemarani, Elio Pietrini, Carlos Delgado, Ricardo Martínez, Alejandro Palacios, Marcos Alcalá, Román Chalbaud, Freddy Salazar, Martha Carbillo, Alid Salazar, Armando Volcanes, Frank Maneiro, Oliver Morillo, Manuel Boffil, Carlos Carrero, José Manuel Alegría, Alberto González, Ivelice Velazco, Dimas González, José Luis Márquez, Frank Francisco, Yugui López, José Luis Montero, Víctor Febres, y el primer actor Eduardo Gadea Pérez.

Los autores

Días de poder, es la más reciente película de Román Chalbaud, sin embargo su guión fue escrito hace 50 años entre él y José Ignacio Cabrujas, quien falleció en 1995. Cabrujas es recordado como uno de los hombres más lucidos y más críticos de la intelectualidad

venezolana. Dramaturgo, director de teatro, actor, cronista, guionista de cine y televisión. Cabrujas sostuvo hasta su inesperada partida la posición del creador como un hombre crítico, analista, cuestionador. Un hombre dedicado a deliberar sobre el poder, como lo hacía de forma contundente en su leída columna del diario *El Nacional*. Tribuna desde la cual se había erigido como un fuerte crítico del acontecer político, llamándonos a la reflexión de una forma directa, cruda y sin otro compromiso que no fuera el país mismo. Cabrujas se dedicó a interpretar a la sociedad y al país.

En el año 1993 en una entrevista realizada en Venezolana de Televisión por Antonio López Ortega, Cabrujas expresó:

La mejor manera de defenderse de Venezuela es tratar de interpretar que ocurre, intentar una cosa que es difícil que es sentirse parte de una historia. A mí me preocupa mucho la gente que tiene 20 años ahorita, que le han cortado la historia. Los jóvenes venezolanos no se sienten parte de una historia, lo que pasa es que lo que ocurre con el mundo petrolero venezolano en los años cincuenta aún no se ha meditado. La historia se cuenta. En Venezuela, se cuenta la historia a partir de la democracia lo cual es un gravísimo y pernicioso error. A mí me importaría muchísimo más contar la historia a partir de Pérez Jiménez, un gobernante que tuvo muchísima influencia y que es un periodo que tuvo muchas más consecuencias históricas que este periodo de 35 años de democracia en Venezuela. Marcó un cambio muy radical en la manera de ser del país. Tanto por lo que se propuso Pérez Jiménez como por una situación de coyuntura política, internacional, la crisis del Canal de Suez, y lo que significó eso para el petróleo venezolano.

Cabrujas se caracterizó por su pasión por la historia. Un cuestionador, para algunos un trasgresor. Como un creador insigne, siempre en las filas de oposición para poder discutir sobre el manejo del poder, sin importarle cual era el gobierno de turno. Con estas referencias sobre su personalidad era de esperarse que participara en un guión como el de *Días*

de poder, que cuestiona sin duda alguna el manejo que hace el ser humano del poder desde la política. El poder visto como una forma de dominación. No en vano en más de una oportunidad Cabrujas expresó que había empezado a escribir con pasión, después de leer *Los miserables* de Víctor Hugo.

Román Chalbaud nació en Mérida el 10 de octubre de 1931 y es justamente en los años cincuenta cuando comienza su carrera cinematográfica como asistente de dirección del realizador mexicano Víctor Urruchúa, quien realizó en Venezuela dos filmes: *Seis meses de vida* y *Luz en el páramo*. Ganador del Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Cine. El primer largometraje dirigido por Chalbaud, *Caín adolescente* (1959) fue una adaptación de su primera obra de teatro y desde entonces ha dirigido 23 largometrajes, además que ha desarrollado una prolífica carrera como dramaturgo, guionista y director de televisión.

El argumento

En *Días de poder*, los autores, muy jóvenes aún, si tomamos en cuenta que fue un guión escrito hace 50 años, ubican la historia a partir del 23 de enero de 1958, cuando se produce la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez y en la década de los sesenta. Acontecimientos que son referencia de transformación en nuestro país, considerando que es la época en la que se producen los grandes cambios en nuestra historia contemporánea. Y así es, la caída de la dictadura pone fin a un período que había sumido al país en una fuerte contención, en la que como sucede con todo dictador su mayor empeño era lograr que todos obedecieran y pensarán como él, logrando callar a los disidentes a través de la represión, la tortura y el exilio.

En la rueda de prensa que ofreciera Román Chalbaud antes del estreno, aseguró al referirse al argumento de la película “es muy importante, sobre todo en este momento histórico y político, ver una película sobre el tema porque nosotros lo vivimos”, y aunque señaló que escribió junto a Cabrujas otros guiones que espera llevar a las pantallas de

cine en un futuro, destacó que en esta oportunidad dio prioridad al guión de *Días de poder* porque aún hay gente que desconoce cómo se desarrollaron los acontecimientos en ese momento histórico. Ante esto el director sostuvo que el guión está exactamente igual a como lo escribió junto a Cabrujas, a excepción del nombre del presidente que a manera de autocensura se llamó Diego Sánchez y que posteriormente fue modificado por Rómulo Betancourt, el verdadero nombre del presidente para ese entonces.

Desde el momento en que se inicia la presentación, la película *Días de poder* nos invita a trasladarnos a otra época. Se confabulan la música, la tipografía, los colores, el diseño, para relacionarnos con las páginas de un viejo periódico en el cual se nos anticipa que la historia nos conducirá hacia el pasado, un momento además del cual existen, como lo dice su autor-director referencias ciertas.

Aún hoy podemos acercarnos a distintas “fuentes” para obtener información. Podemos hurgar en los archivos del país, sus bibliotecas, hemerotecas, en los archivos legales para encontrar esas referencias. Esto nos habla que la historia contada en esta película tiene los hilos necesarios para estar amarrada a la historia real, aun cuando sabemos que entre las ventajas o desventajas de los creadores se encuentra la posibilidad de crear momentos y personajes que surgen de la suma de distintas experiencias, de mezclar la ficción con la realidad y de dejar en algunos casos que se filtren ciertas posiciones personales.

En *Días de poder*, se cuele una historia que a través de la pantalla en blanco y negro de un viejo televisor nos conduce al momento clave. También la radio anuncia como el dictador huye a bordo de La Vaca Sagrada y como se inicia la celebración en las calles.

Las primeras imágenes de la película nos acercan a la festividad, y a los abrazos de celebración. Un momento transcendental para nuestro país porque se logra poner fin a una dictadura militar y, con ello se retorna a la libertad en medio de un estallido de alegría y de una de las manifestaciones populares más grandes que haya conocido nuestro país. En los cantos, bailes, y grandes abrazos existía la idea esperanzadora de una sociedad democrática.

Una sociedad que tal como nos lo muestran los personajes de la película nos acerca a una colectividad rural, donde el entusiasmo es un sentimiento genuino, frente a unos hombres que accedían al poder ya cargados de la malicia que les había dejado la lucha clandestina que les tocó librar para rescatarnos de la tragedia que nos agobiaba. Pero como en la historia, todo al igual que una moneda, tiene dos caras también hay que hacer referencia que ante el triunfo del movimiento cívico-militar una vez que despegaba el avión presidencial rumbo a República Dominicana, la gente sale a las calles y saquea las viviendas de los adeptos al gobierno dictatorial, atacan la sede de la Seguridad Nacional, linchan a algunos funcionarios y logran la liberación de los presos políticos. No todo era baile, canto y fiesta.

En medio de una sociedad convulsionada se forma una Junta de Gobierno Provisional para reemplazar al régimen derrocado. De este modo se inicia una nueva etapa en la historia de Venezuela: la era democrática.

Una de las críticas más fuertes que ha recibido la película es que pareciera ubicarnos en un solo contexto. Por ello también es muy importante recordar, que el inicio de este nuevo periodo que casi coincidía con el inicio de una década, fue de características especiales, “le corresponde a Rómulo Betancourt presidir el país en un período caracterizado por huelgas, protestas callejeras, intentos de golpes de Estado, divisiones de su partido, insurrecciones cívico-militares, guerrilla urbana y campesina, suspensión de garantías constitucionales, inhabilitación de partidos políticos y atentados contra su vida”, así lo señalan numerosos estudios entre ellos la excelente monografía escrita por: Oscar Negrin, Héctor Gómez, Jennifer Jaimes, Clara Hernández y Dennis Pérez.

En 1962 hubo varios alzamientos militares que recibieron los nombres de “Carupañazo” y “Porteñazo”, por haberse desarrollado en las ciudades de Carúpano y Puerto Cabello, respectivamente. Estos movimientos de guerrilla eran de corte izquierdista y se dice que contaban con el apoyo del presidente cubano, Fidel Castro.

La película pretende llevarnos de la mano para mostrarnos los acontecimientos siguientes, sin embargo, entendiendo desde el punto de vista del análisis que la película más que

analizar periodos históricos, porque para ello habría que hacer referencia a las diversas perspectivas sobre el tema, lo que hace es un cuestionamiento al manejo del poder. Es muy importante hacer referencia a que después de la caída de la dictadura el primer paso fue el nombramiento de una Junta de Gobierno quien generó un estatuto que permitiría retomar el sufragio universal, directo y secreto que ya se había establecido en 1946.

Después las elecciones llevan a Rómulo Betancourt a convertirse en el presidente de la república, con la difícil tarea de sostener la democracia. A través de una coalición conocida como el Pacto de Punto Fijo se logra uno de los gabinetes más brillantes de la historia de nuestro país, con tres ministros de Unión Republicana Democrática : Ignacio Luis Arcaya, Relaciones Exteriores; Manuel López Rivas, Comunicaciones, y Luis Hernández Solís, Trabajo. Dos de Comité de Organización Política Electoral Independiente (Copei): Lorenzo Fernández, en Fomento, y Víctor Giménez Landínez, en Agricultura y Cría. Dos de Acción Democrática: Luis Augusto Dubuc, Relaciones Exteriores, y Juan Pablo Pérez Alfonzo, en Minas. El resto del gabinete lo forman los independientes Rafael Pizani, en Educación; Santiago Hernández Ron, en Obras Públicas; José Antonio Mayobre, en Hacienda; Arnoldo Gabaldón, en Sanidad y Asistencia Social; y Andrés Aguilar, en Justicia. Ramón J. Velásquez es designado Secretario General de la Presidencia, el cual era un cargo clave para el momento.

Durante todo este período avanza el proceso político democrático, se formuló el I Plan de la Nación, se creó Venezolana del Petróleo (CVP), la Compañía Anónima Internacional de Aviación (VIASA), la Corporación Venezolana de Guayana (CVG). Se promulgó una nueva Ley de Reforma Agraria. Otro hecho importantísimo fue que Venezuela, bajo el patrocinio del Ministro de Minas e Hidrocarburos, Juan Pablo Pérez Alfonzo, conjuntamente con Arabia Saudita, Irán, Irak y Kuwait fundaron la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), ante la resolución que habían tomado las empresas petroleras internacionales de bajar los precios del petróleo. En el gobierno de Betancourt se realizaron grandes obras: el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC), el Fondo Nacional del Café y el Cacao, el Instituto Nacional de Cooperación Educativa (INCE), el Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes (INCIBA) y la Corporación puente sobre el lago de Maracaibo.

El tema central

Cabrujas y Chalbaud, construyen un personaje central para contarnos la historia a través de él. Un personaje al cual nos acercamos a través de su agonía, del ir y venir, del jugar con el pasado y el presente. Una agonía que servirá de hilo conductor. Esa construcción nos permitirá acompañar a un hombre desesperado en su recorrido por la vida: su forma de relacionarse con la política, sus amores y la relación con su hijo que es el punto clave de la historia.

Es así como viviremos junto a él su ascenso al poder desde el primer día, cuando las fotos de Rómulo Betancourt y de Rómulo Gallegos presiden la reunión en la sede de Acción Democrática en la que se elige a Fernando Quintero como un candidato. Allí veremos como su carisma, la capacidad de liderazgo y el uso correcto del lenguaje le permitirán establecer un nexo con quienes lo escuchan, y quienes se manifiestan dispuestos a seguirlo.

Pero no tengo dudas de que Días de poder es una película cuyo mayor valor reside en el hecho de que invita a la reflexión sobre temas contundentes que han marcado y que continúan marcando nuestra historia como país, partiendo del hecho cierto de que no importa cual sea la tendencia política de los protagonistas, no importa si se es de derecha o de izquierda, el poder corrompe.

Por eso es una película polémica, porque se estrena en un país cegado por una fuerte polarización que le impide el análisis. Pasa por las salas de cine de nuestro país generando comentarios a favor o en contra ubicados en los extremos, lo cual impide que sus planteamientos alcancen la repercusión necesaria que bien podrían invitar a la reflexión incluso por sobre las posiciones personales de su propio director.

Días de poder relata la historia de Fernando Quintero, desde su lucha clandestina contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y como su participación en la política le permite su ascenso como líder; su acceso al poder institucional y como la mecánica de los acontecimientos lo convierten en un hombre entregado a la rutina del poder lo cual casi siempre termina por lograr que se pierda la objetividad de los hechos.

El poder a su vez pareciera generar un camino en el que se difuminan los ideales, se traicionan y se lucha por no perder lo que se ha alcanzado aún a costa de perder lo que más se quiere, como en el caso de Quintero quien pierde a su hijo Efraín, en manos de una policía represora incapaz de respetar la vida por encima del derecho que tienen los seres humanos de expresar sus ideas, sean cuales sean y estén a favor o en contra de quienes detentan el poder.

El discurso

Es muy duro ver como el discurso no ha variado para nada en nuestro país. *Días de poder* nos hace pensar en 55 años de historia y durante todos esos años hasta la actualidad nuestros dirigentes han hablado en contra de la explotación imperialista y se ha prometido de forma constante la liberación nacional.

A su vez el análisis del discurso nos permite entender como a través de él se ha manipulado de forma constante a un pueblo que espera de los supuestos líderes, respuestas y acciones que el cree que por si mismo no puede alcanzar. Y no podemos obviar que son los mismos líderes quienes se han encargado de hacerle sentir al pueblo que necesita de quienes deben decirles cómo hacer las cosas. Esta actitud no hace otra cosa que convencerlos de que sólo quienes los dirigen tienen la verdad en sus manos.

Y es que el discurso parte también de las concepciones y uso que se hace del poder, cuyas manifestaciones han sido clasificadas por los estudiosos del tema en tres grandes formas de expresión:

- **Coacción:** se emplea con frecuencia en Derecho, en Ciencia Política y en Sociología para referirse a la violencia o imposición de condiciones que se utilizan para obligar a un sujeto a realizar u omitir una determinada conducta.
- **Coerción:** se realiza mediante imposición de un castigo o pena (legal o ilegal) con el objetivo de condicionar el comportamiento

de los individuos. El derecho y los sistemas legales en general, se sustentan en la imposición de una sanción más que en la utilización de la propia violencia. Sin embargo, en última instancia se termina recurriendo a ejercer la fuerza cuando no se puede aplicar sanción, ya sea porque el sancionado se niega a su cumplimiento o por cualquier otro motivo de seguridad o prevención.

- **Críticas:** pero este poder según los anarquistas clásicos hace que se ponga en perspectiva la libertad del individuo, dando como fin la dominación de este a través de reglas coactivas "derecho" las cuales en vez de ordenar, subordinan..

Crítica y amor vs poder

Ni Cabrujas, ni Chalbaud podían dejar al margen de su película el tema de los estudiantes, porque con ellos pasa lo mismo que sucede con los artistas y los creadores, los estudiantes son la otra cara de la moneda, son los cuestionadores. La mayor prueba de ello es que tanto en dictadura como en democracia en toda la historia de la sociedad contemporánea, los gobiernos que se sienten cuestionados por esa juventud casi siempre disidente arremete marcando diferencia o tratado de controlar la Universidad Central de Venezuela. Y este es quizá uno de los llamados de reflexión más contundentes de esta película. El hijo de Fernando Quintero se involucra en la lucha estudiantil, cuestiona a su propio padre, se enfrenta a él y a la autoridad y es acribillado mientras pinta un mural de protesta. No hay duda del homenaje profundo de la película a los miles de jóvenes que nunca han dejado de protestar, generación tras generación.

La muerte ronda los planteamientos de esta película. Es el hilo conductor. El personaje central agoniza mientras nos atrapa la historia que nos pone en claro que a partir de la muerte de su hijo ese hombre nunca más volvió a ser el mismo, no pudo recuperarse. Siente que el mismo contribuyó desde el poder a acabar con lo más preciado de su vida. Lo que no se perdona. Un hijo que se vuelve el encuentro después de 5 años

de prisión, el confidente. El que ve en su padre el ejemplo a seguir. Sin embargo es el mismo hijo que ve como su padre se transforma, como deja de escuchar obnubilado por el poder y sus exigencias. La agonía se hace más fuerte y más dolorosa en la medida en que los recuerdos le permiten acercarse a sus errores. Crece, aumentada por los momentos claves de su relación con el que al final es el único amor cierto y firme de su vida, pero es que tal como se plantea la historia el poder no solo otorga, también exige y ese es quizá uno de los puntos más delicados del tema, consume el tiempo y empieza a demandar una dedicación casi exclusiva.

Al final la película nos enfrenta a un argumento demoledor en el que pareciera que la única salida al poder mal manejado y entendido es la muerte.

A modo de conclusión

Días de poder cuenta con el gran acierto de acercarnos a un tema que mal manejado, tal como lo plantean Chalbaud y Cabrujas nos hace mucho daño.

Para los estudiosos “El poder político es una consecuencia lógica del ejercicio de las funciones por parte de las personas que ocupan un cargo representativo dentro de un sistema de gobierno en un país”.

Sin embargo, el verdadero reto parece estar en saber administrar ese poder de forma adecuada, mucho más cuando nuestros conceptos de gobierno desde que se inicia nuestra historia democrática están basados en la soberanía nacional.

Esta es una propuesta en la cual se explica que “Las ideas que inspiraron la Revolución Francesa y sus resultados negaron que el poder tenga origen divino y lograron darle vuelta al esquema señalando que la fuente del poder no eran las características del poderoso sino únicamente la voluntad de los súbditos que lo dejaban tener el poder. Esta idea llevó al convencimiento de que el verdadero poder nacía de la masa de súbditos, el pueblo,

y este debía tener la capacidad de delegar tal poder en quien le placiera y en las condiciones que considerase más apropiadas y durante el tiempo que creyera conveniente”.

Días de poder nos hace un llamado de atención, a través de la visión de dos de los creadores más destacados de nuestro país. No deberíamos dejar pasar por alto su planteamiento: El poder puede llegar a ser el mayor enemigo de cada individuo que lo ejerce sin control.

Referencias

Entrevista a José Ignacio Cabrujas - Entrelíneas
www.frequency.com/video/entrevista-jos-ignacio-cabrujas/74349196

Román Chalbaud - Wikipedia, la enciclopedia libre
es.wikipedia.org/wiki/Román_Chalbaud

<http://www.monografias.com/trabajos84/gobierno-romulo-betancourt-1959-1964/gobierno-romulo-betancourt-1959-1964.shtml>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/betancourt.htm>

<http://www.eldiaonline.com/las-ideas-de-epoca-que-inspiraron-la-revolucion/>

El primer espacio teatral

Román Chalbaud

El primer espacio teatral es el confesionario donde el niño se arrodilla y balbucea en secreto sus más íntimos e inocentes pecados. De allí sale vestido de ángel para incorporarse al cuadro vivo donde la gente más conocida de la parroquia se ha vestido de cielos y de infiernos, mientras los feligreses, apasionados, se sorprenden que sus amigos y familiares puedan encarnar seres de otros mundos con tan convincente sinceridad. Los conflictos comienzan a surgir cuando en el escenario del cine de barrio una rumbera cubana que viene de México se transforma en la encarnación del mal, y a pesar de que el cura prohíbe la asistencia al espectáculo, la sala se llena de rufianes y curiosos, todos atentos a los voluptuosos movimientos de unas caderas realmente pecaminosas. ¿Era fingida la confesión? ¿Fingía el niño su postura de angelito sobre la nube de cartón? ¿Fingía la bailarina el movimiento circular del espinazo?

Y de pronto apareció el político que en el primer teatro donde se montara la cortesana sentaba las bases de un nuevo partido que nos llevaría a la construcción de un gran país. Empieza entonces el desfile interminable de cómicos que proceden de España, Cuba, México y Argentina, que desembarcaron muchas veces en Puerto Cabello primero, en La Guaira después, y que nos enseñan la magia de su profesionalismo. Pero, ya nosotros nos habíamos reído con las gracias de don Rafael Guinand y con las puntadas de don Antonio Saavedra. Ya el caraqueño, asombrosamente municipal y por ello irremediamente nacional, y por ende implícitamente universal, sabía acudir a sus teatros para reír con las costumbres y llorar con sus resabios. En el espejo del escenario se reflejaba su imagen ingenua de provinciano buscando en la verdad de su reflejo la sinceridad de su fingimiento.

Pero, el espejo no es siempre transparente y es difícil reconocerse en la opacidad. Hay que encender entonces las velas, cirios, mechas, pabilos, candelabros y reflectores, para

dar paso a esa búsqueda incesante del hombre por encontrar en sus gestos y palabras fingidas la actitud real y el verbo que nos descubra como somos realmente. La esencia inherente que José Antonio Páez vio en el espejo cuando se estaba caracterizando de *Otelo*. ¿Era más culto cuando estaba montado en el caballo, lanza en mano? ¿Era más verosímil cuando atravesaba a un Realista con la intensidad de su patriotismo? ¿Quién era este entonces que recitaba a Shakespeare en llanero? Los artificios pueden llevarnos a la imitación de la astucia, pero también puede conducirnos al encuentro con la sinceridad.

Los histriones siempre han sido mal vistos por la sociedad hasta que uno de ellos, actor o escritor, integra a esa misma sociedad a la mascarada y le hace ver que él es solamente un representante encargado de reflejar en el espejo del escenario los vicios y virtudes de la parroquia donde vive. Es entonces cuando se produce esa admiración por un hombre de teatro que no es otra cosa que una admiración por la sociedad que lo ha formado.

Cuando el pueblo de París tomó La Bastilla, dentro de ese pueblo iban los malandros y rufianes, codo a codo con los hombres de pensamiento. Eso es el pueblo y eso es el teatro: integración de los santos y los pecadores. Digámoslo con una palabra que está de moda: La concertación del rostro con su propia máscara:

Los culpables hacen el papel de inocentes.
Los villanos se visten de galanes.
Las prostitutas fingen ser vírgenes.

¡Pero qué mal lo hacen! Como no son buenos actores son descubiertos inmediatamente por esa maravillosa corte de justicia que es el público, corte suprema que sólo aplaude cuando el espectáculo lo merece. El público, es decir, el pueblo, sabe perfectamente cuando la representación no es buena; entonces chifla, rechifla, pita y los tramoyistas bajan apresuradamente el telón.

La vida se hace cada vez más teatral: Los políticos son los primeros actores y los medios de comunicación irradian cada vez más acentos dramáticos. Se nos está quitando a la gente

de teatro el privilegio de hacer teatro. Sin embargo, ¡Qué diferencia! ¡Qué contradicción! Los teatros hemos sido sinceros en nuestras representaciones, así como en nuestras fortalezas y en nuestras debilidades.

La primera vez que vi a don Antonio Saavedra fue en el Teatro Nacional, con una bacini-lla en la mano. Los gomecistas se enojaban y se salían del teatro. Mi padre, horrorizado, me sacó de la mano. Horrorizado porque aquella bacini-lla presagiaba desde entonces el mundo escatológico en el cual íbamos a crecer.

El teatro es una catarsis. Por eso invito a los jóvenes autores, a los que están despertando a la vida, a que escriban sobre el mundo que nos rodea: a que no le tengan miedo a esa imagen terrible que se ve en el espejo, porque ¡fíjense bien! al lado del cobarde hay un valiente, al lado del ladrón hay un honrado y son los valientes y los honrados los que tienen que contar historias.

La misión del teatro es entretener, pero también denunciar la corrupción para que se haga justicia. La libertad es consecuencia de la justicia. Y es la justicia quien funda la libertad. La misión del poder es administrar la justicia. Cuando no lo hace, el pueblo tiene el derecho a administrarla por sí mismo.

Elementos teatrales presentes en la película *Pandemónium, la capital del infierno* (1997), de Román Chalbaud.

Dennis Alves Terife

I.- Teatralidad

Barthes, citado por Pavis (1980), define la teatralidad como

...el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior. (p.468)

Según Pavis (1980), "*teatral* expresa la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación." (p.469)

Asimismo, Pavis (2000) se refiere a la teatralidad en el cine, tomando como ejemplo la película *Marat-Sade* de Peter Brook. En este sentido, hace hincapié en el recurso dialéctico natural-teatral aplicado por Brook en el film, en el cual se hace constante alusión al manicomio con enfermos "reales", pero a su vez, siempre muestra a un público que observa la representación teatral. De igual forma, Pavis plantea la relación del actor con la cámara estableciendo una "polaridad autenticidad/teatralidad, que es característica de las puestas en escena de Brook " (p.127). Así el autor, plantea la peculiaridad estética

de cada director, la cual debe ser tomada en cuenta a la hora de determinar los niveles y el enfoque de lo teatral, pero al mismo tiempo muestra una especie de fórmula, que podría ser aplicable a cualquier película:

...cuanto más frecuente e insistente es la mirada a la cámara, más hiperteatral resulta la interpretación; por el contrario, cuanto más debe ir la cámara en busca del actor –que finge ignorarla y vivir sin ella–, más naturalista y documental resulta el juego que tiene lugar. (p.127)

Mirar a la cámara ←-----→ Ignorar la cámara
Teatral ←-----→ Natural

II.- Los personajes

Esta es una de las categorías de análisis teatral más complejas, tanto en el texto, como en la representación. En palabras de Ubersfeld (1993), el personaje es “...la unidad básica del texto teatral...” (p.47). Y según Villegas (1991) “...los personajes de un drama [...] representan una importante dimensión del mundo, ya sea como portadores de sectores espaciales o como individuos sumergidos en un determinado contexto.” (p.88).

Por otra parte, Villegas (1991) hace alusión a la importante distinción hecha por Greimas (1971), entre actores y actantes. El actor es la persona que representa la concreción del actante; éste último, entre tanto, corresponde a la “...abstracción obtenida de un conjunto de *actores* que desempeñan funciones semejantes. [...] El *traidor*, por ejemplo, puede considerarse como un *actante*” (p.88).

Desde esta perspectiva, es importante no confundir en este punto, actor, actante y personaje. Según Ubersfeld (1993):

...un actante puede ser una abstracción... o un personaje colectivo... o una agrupación de personajes [...] un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes [...] para ser un actante no es preciso ser sujeto de la enunciación. (p.48)

Luego Villegas, categoriza a los personajes, según su relación con el texto dramático en:

Protagonista: "Constituye el portador de la acción y la funda en cuanto ésta sigue la línea trazada por la apetencia de su acto de voluntad." (p.89)

Antagonista: Villegas, refiriéndose al carácter opositor del antagonista, cita a Gouhier: "La resistencia puede venir de dos lados: de mí o de lo que es externo a mí." (p.91). En este sentido, el autor habla de obstáculos internos y externos. Para que éstos últimos se manifiesten deben presentarse en forma sensible, lo que, generalmente, termina siendo un personaje contrario: el antagonista. También señala Villegas ciertos elementos importantes a tomar en cuenta al momento de analizar personajes dramáticos, como:

Caracterización: "...se habla de caracterizaciones 'estáticas' y 'dinámicas', de caracterización plana ('en bloque') o en relieve. Es decir, se presenta al personaje con un rasgo dominante o absorbente o con una personalidad polifacética..." (p.95). Asimismo da importancia a la llamada "caracterización nominativa", en la cual, afirma, que el nombre suele indicar datos interesantes acerca del personaje. La caracterización presenta, a su vez, distintos niveles de análisis: Características físicas del personaje: "...-edad, rasgos físicos, tics nerviosos- determinan de inmediato una posibilidad de explicación de gran parte de sus actos." (p.96)

El lenguaje: "La clase de lenguaje, su modo de hablar, los matices de la voz, etc., corresponden siempre a un indicio de modo de ser o de las posibilidades de su comportamiento." (p.97) Otros elementos de la caracterización nombrados por Villegas (1991) son: las acciones, la perspectiva ofrecida por los demás personajes, el marco escénico y motivo o leitmotiv del personaje.

III.- El espacio

Según Pavis (citado por Rosas, 1998), el espacio es el lugar donde se sucede el hecho teatral. Pavis (1980) lo clasifica en categorías de análisis:

Espacio dramático: [...] representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.

Espacio escénico: [...] representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones.

Espacio escenográfico: Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.

Espacio lúdico (o gestual): Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. [...]

Otros espacios 'metafóricos': [...] el espacio textual: la espacialidad de ciertas formas de lenguaje poético, la forma en que su escritura y su disposición influyen sus sentidos. [...] El espacio interior: [...] en cuanto el dramaturgo intenta 'expresar' una visión del personaje, una fantasía o una alucinación, es conducido a ofrecer una imagen visual del espacio interior. Por regla general, todo decorado teatral (espacio exterior) refleja –mimética o contradictoriamente- el espacio interior ficticio de los personajes. (p. 177-178)

También a este respecto, Pavis (2000) se refiere a la concepción del espacio escenográfico, en la relación teatro-cine, tomando como ejemplo la película *Marat-Sade* de Brook. En este sentido, explica:

Dirigirse a la cámara, ya sea de forma explícita y exagerada (el anunciador) o confidencial y discreta (Sade o Marat), abre la cuarta pared, rompe la ilusión de una representación encerrada en sí misma y denuncia la convención realista, haciendo hincapié en la teatralidad. (p.123-124)

Y luego Pavis presenta, de nuevo, una suerte de fórmula aplicable al cine, para estudiar y determinar un espacio con características más teatrales que cinematográficas, en función de la escenografía y los elementos escénicos y ambientales:

El espectador del filme asimila el lugar escénico a una arquitectura escénica, es decir, 'un lugar materialmente cerrado, limitado, circunscrito, cuyos únicos descubrimientos son los de nuestra imaginación aquiescente' [citando a Bazin]. Las iluminaciones tienden a ser asimismo artificiales y teatrales: una luz lechosa y macilenta aureola los contornos en lugar de acentuarlos; a menudo recibida a contraluz, mantiene una homogeneidad, como si todas las escenas se viera a través de la pared ahumada de un acuario. (p.124)

IV.- El tiempo

La principal característica del texto dramático, es que su acción ocurre en tiempo presente, diferente a la narrativa que se da en pasado. Sin embargo, a pesar de que ésta acción se da en este tiempo, "...hay en el drama un tiempo implícito que es el futuro.

Es decir, todas las acciones del drama no son vistas en cuanto acontecen ahora sino en cuanto forman parte de una acción mayor cuyo sentido está en el futuro." (Villegas, 1991, p.99-100). De esta manera, Villegas distingue dos clasificaciones en el tiempo del texto teatral:

“Tiempo de la fábula, es decir el lapso que comprende el periodo total de la historia.” (p.100)

Tiempo de la acción o tiempo representado, el que se refiere al espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta su desenlace. Este es, sin duda, el más importante para el examen dramático y a él apuntan –generalmente- las referencias al tiempo en el drama, aunque sin especificarlo. (p.100-101)

V.- El objeto teatral

De acuerdo con Ubersfeld (1993), el espacio está ocupado por “...elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable.” (p.137). Estos elementos los clasifica en:

- Cuerpos de los comediantes
- Elementos del decorado
- Accesorios

En este caso, lo más importante para evaluar y analizar estos elementos, son los llamados “criterios de delimitación” (Ubersfeld, p.138), los cuales pueden ayudar a vislumbrar en el texto, los elementos que se pueden convertir en objetos:

a) Criterio gramatical, es objeto, en un texto, lo no-animado (para que el personaje se convierta escénicamente en objeto ha de transformarse en no-animado, con los rasgos distintivos de lo no-animado: la no-palabra y el no-movimiento).

b) Criterio del contenido, es objeto, en un texto de teatro, lo que, en rigor, puede figurar escénicamente; se trata, como puede advertirse, de un criterio extremadamente vago. (p.138)

Finalmente, Ubersfeld define al objeto teatral en el texto, como "...aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica." (p.138)

VI.- Vestuario

Ya se sabe que el término "vestuario" no se refiere únicamente a la ropa que lleva puesta el personaje, sino también a los accesorios, peluca, máscaras, postizos, maquillaje. Sin embargo es interesante la referencia que hace Pavis a la "patología del vestuario de teatro", surgida a partir de las reflexiones de Brecht y Barthes. En este sentido, Pavis se refiere a la enfermedad en tres niveles: arqueológica, histórica o estética; es decir, siempre el vestuario teatral saldrá de los patrones de la moda convencional en cada sociedad actual. Entonces, el autor puede determinar las llamadas "grandes funciones del vestuario":

- La caracterización: medio social, época, estilo y preferencias individuales.
- La localización dramática de las circunstancias de la acción: la identificación o disfraz del personaje.
- La localización del *gestus* global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social: 'Todo lo que, en el vestuario, enturbia la claridad de esta relación y contradice, oscurece o falsea el *gestus* social del espectáculo es malo; todo lo que, al contrario, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, ayuda a la lectura de ese *gestus*, todo eso es bueno' [citando a Barthes] (p.180)

Referencias

PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos (Teatro, mimo, danza, cine)*. Barcelona, España: Paidós.

_____ (1980). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.

ROSAS, L. (1998). *Sonny, diferencias sobre Otelo el Moro de Venecia, de José Ignacio Cabrujas y Otelo, el Moro de Venecia, de William Shakespeare. Analogías y diferencias sobre un mismo tema: análisis estructural*. Trabajo de grado de Licenciatura no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

UBERSFELD, A. (1993). *Semiótica Teatral* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

VILLEGAS, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (2ª ed.). Ottawa, Ontario, Canadá: Girol.

Chalbaud, El ángel terrible: Fragmentos de una biografía

Dennis Alves Terife

“Todos somos en cierto modo sagrados y obscenos; todos llevamos adentro una bestia y un ángel...”
Román Chalbaud, 2007.

Román Chalbaud Quintero vio, a la edad de cinco años, su primera película: *Tiempos Modernos* de Charles Chaplin. Según el propio Chalbaud (2007) “aquellas imágenes se metieron en mis ojos y en mi mente de una manera tan impactante que empecé a ir todos los días al cine” (p.17). Él mismo afirma que el film de Chaplin, junto con *Frankenstein* y *Morena Clara*, determinaron su vocación por el séptimo arte.

Chalbaud entabla amistad con Isaac Chocrón desde sus estudios de primaria. Éste es un punto crucial en la vida del autor, ya que entre ambos jugaban al teatro en el patio de la casa de Chocrón. Allí, con una sábana como telón de fondo, representaban obras teatrales, junto con las hermanas de Isaac, Nancy y Mercedes, y con un público integrado por el rabino que daba clases de hebreo a Chocrón y las muchachas de servicio. Esta experiencia, y sus anécdotas, han tenido tanta importancia en la vida de Chalbaud, que en 1981, serviría de fundamento para su obra *El Viejo Grupo*.

Cuando terminan el sexto grado, Román va a estudiar en el Colegio San José de Los Teques. En este periodo, según King (1985), “Chalbaud sigue haciendo teatro en la casa de una prima suya, y allí descubre la magia, la brujería y los ensalmos como elementos teatrales.” (p.19)

En su época de liceísta, Alberto de Paz y Mateos fue una gran inspiración e influencia, por lo que lo describe con una profunda admiración (citado por Suárez, 1971):

...un español larguirucho que se vino a Venezuela con el corazón tembloroso y la mente llena de ideas... Leía en voz baja a García Lorca y nos comunicaba su pasión. Se montaba en los barcos de O'Neill y nos hacía viajar por los mares tempestuosos de un escenario fresco, joven, puro... sobre el cual aprendimos lo que era una bambalina, un telón, a dirigir reflectores, a producir sombras, a lograr atmósferas... (p.107)

La primera obra de teatro en la que participó fue *Rumbo a Cardiff*, cuyo único parlamento era "Y papas podridas", recuerda entre risas. En palabras del propio Chalbaud (2007) "allí nació mi admiración por las artes escénicas" (p.18).

Existen dos factores más que inciden fuertemente en la vida de Chalbaud, antes de iniciarse como cineasta y dramaturgo: en primer lugar, la formación religiosa que recibe de parte de su familia, de origen andino, consolidada en el Colegio de los padres Salesianos en Los Teques, pero que luego rechazará rotundamente como una "Religión de ricos", quedando en él una profunda "preocupación por la salvación del hombre, una atracción hacia el rito y el misterio, y una nostalgia por la justicia y la fraternidad humana" (King, 1985, p.17). En segundo lugar, su afán por la lectura de todo tipo, llevándolo a conocer a importantes autores, en especial los relacionados con teatro y cine. De allí sus influencias y su inclinación a la dramaturgia.

Durante sus estudios de bachillerato en el Liceo Fermín Toro, Chalbaud escribe su primera obra corta, *Genaro*, la comenzó a ser dirigida por Alberto de Paz y Mateos, pero nunca fue estrenada.

Una vez comenzado su acercamiento al mundo del cine, luego de ser asistente de dirección de Víctor Urruchúa, y gracias a sus primeros aportes importantes, en 1952 es nombrado Presidente del Centro Cinematográfico Venezolano. La siguiente experiencia, la constituye su papel como director de televisión. En este rol se inicia en 1952, cuando es nombrado director de programas, libretista y adaptador de cuentos en la Televisora Nacional, en cuyo periodo gana varios premios, entre los cuales están el

Premio Ávila de Televisión, por mejor director (1954), y por mejor libretista (1955). Ese mismo año funda el Teatro del Búho, con Pedro Marthán.

En 1953 escribe sus primeras obras de teatro, fuera del liceo. Entre ellas, *Los adolescentes*, que formaría una trilogía con las obras *Los niños tristes* y *Laberinto*, que nunca fueron concluidas.

Su primera gran obra de teatro, *Caín adolescente*, trata la temática del abandono del campo por la ciudad, a consecuencia del boom petrolero. No obstante, ya en obras anteriores este eje temático era fundamental para el autor. El mismo Chalbaud (citado por ENcontrARTE, 2006) lo dice:

Mi primera obra de teatro, llamada "Muros horizontales", trataba sobre la gente que dejaba el campo para venir a trabajar con el petróleo. Era una crítica a eso: la gente, finalmente, fue abandonando la agricultura por el petróleo. Pero eso nos ha hecho un daño terrible. (párr.3)

Su próxima obra, *Réquiem* para un eclipse, la concluye durante el último año de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Debido a que ésta obra se presentaba como un texto muy moderno, escrito en verso libre, que alude a problemas de índole moral y social, y además, con un reparto de primera línea, despertó el interés del gobierno. Al ensayo general anterior a la función, asistieron solamente personeros o "espías" ligados a la fuerza represiva de la dictadura. A la mañana del día siguiente, Chalbaud fue puesto bajo arresto por agentes de la "Seguridad Nacional". Ese mismo año, el autor había fundado *Allegro Films*, con el propósito de rodar *Caín adolescente*. Luego de su captura, los agentes llamaron a la oficina para saber si allí estaban las cintas de la película, dándoles tiempo de guardarlas en cajas rotuladas como "Noticieros", quedando a salvo.

Quedó libre finalmente el 23 de enero de 1958, al igual que todos los detenidos. Es ese año cuando estrena la obra, finalmente. También estrena su primera película *Caín adolescente*. Ese mismo año, y debido a los acontecimientos vividos por Chalbaud, es

nombrado director del Teatro Nacional Popular, surgido del Ministerio del Trabajo. Allí dirige obras de carácter diverso, como *Otelo* de Shakespeare y *Oscéneba* de César Rengifo, hasta 1960, cuando la política del gobierno se convierte en anti-guerrilla, y por ende, contra el pensamiento de izquierda.

Sagrado y Obsceno se estrena en el II Festival de Teatro Nacional, siendo ésta la que muchos autores consideran como obra clave en la producción de Chalbaud, más allá de su crítica a la Iglesia y al gobierno, sino por la reacción que provocaba en los asistentes a la representación y por lo que simbolizó para los revolucionarios en un momento en el cual se comenzaba a vislumbrar una democracia corrompida por las ansias de poder y bajo la sombra del llamado “Pacto de Punto Fijo” que dejó fuera a los izquierdistas. Según King (1985), parte del público que asistía ver la obra, se identificaban tanto con el mensaje crítico, que gritaban: “¡Abajo Betancourt! ¡Viva la Revolución!” (p.25). También Suárez (citado por King) afirma que después de este momento “el binomio Chalbaud autor-director se define como el más brillante del teatro venezolano actual” (p.25). En ese mismo año, el autor escribe *Días de Poder*, en colaboración con José Ignacio Cabrujas.

Al año siguiente, en 1962, escribe su pieza teatral *Café y Orquídeas*, una obra en la que el autor intenta aumentar la cantidad de público asistente al teatro de vanguardia, atrayendo a través de la publicidad de una comedia de boulevard, pero que en realidad se inserten problemas importantes. A pesar de no tener el éxito de público esperado, para su época, según King (1985), “fue un experimento que valió para su futura producción” (p.28). También ese año escribe *Las Pinzas* la primera pieza de la trilogía *Triángulo*, la cual sigue la estética del teatro del absurdo, junto con José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón. La obra *Triángulo* es estrenada por el Teatro Arte de Caracas, fundado ese mismo año por Chalbaud y Cabrujas.

Su segunda película, *Cuentos para mayores*, consta de tres historias: *Historia del hombre bravo*, *Los ángeles del ritmo* y *La falsa oficina del supernumerario*. Esta película estuvo presente en el festival de Sestrí Levante, Italia, en 1963; según el propio Chalbaud (citado por ENcontrARTE, 2006), se trataba de un “festival de izquierda

que organizaba el padre Arpa, un cura de vanguardia" (párr.7). Con ella recibió muy buenas críticas y conoció mucha gente del medio internacional, ya que, por un canje hecho con los países socialistas por José Agustín Catalá, la película pudo exhibirse en Cuba, Polonia, Checoslovaquia y la Unión Soviética.

En 1964 escribe una de sus llamadas obras mayores: *La quema de Judas*. Según muchos críticos, ésta obra marca la madurez de Chalbaud como dramaturgo, llegando incluso a involucrar su labor artística y estética como cineasta, en una obra de teatro. Según King (1985):

... una de sus obras más trabajadas, que llega a una expresión teatral plena y madura. Con esta pieza, Chalbaud se aleja de la composición clásica y lineal e introduce en su teatro técnicas cinematográficas en el uso del tiempo y el espacio para crear, mediante todos los componentes de la obra, la impresión de un mundo confuso, lleno de problemas sin solución. (p.28)

Con esta pieza Chalbaud gana de nuevo el "Premio Ateneo de Caracas", el cual comparte con la pieza *Animales feroces* de Isaac Chocrón.

En 1966, Chalbaud es nombrado presidente del Instituto Latinoamericano de Teatro (ILAT), dependiente de la UNESCO, con lo que se aprecia la importancia que había adquirido ya el autor en Latinoamérica.

1967 es "una fecha clave en las dos décadas que configuran el nuevo teatro venezolano" (Chocrón citado por King, 1985, p.30): Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón, Miriam Dembo, Elías Pérez Borjas, John Lange y Rafael Briceño fundan "El Nuevo Grupo". Según Chocrón (citado por King), el objetivo de esta agrupación es "promover el desarrollo del teatro en Venezuela, dedicándose a presentar un teatro de texto, mayoritariamente venezolano y latinoamericano" (p.30). Para celebrar la creación de El Nuevo Grupo, Chalbaud escribe un poema titulado *Nosotros y el teatro*, uno de los pocos trabajos poéticos conocidos del autor.

Ese año Chalbaud estrena la que los críticos, en general, consideran su obra maestra: *Los Ángeles Terribles*. Monasterios (1975) define la obra como una “joya barroca del más puro realismo mágico por su lenguaje, por su acción dramática resuelta en juegos, su maldad, su erotismo, su poesía...” (p.91). Por otra parte, King (1992) opina: “*Es en Los Ángeles Terribles* que el conjunto de los símbolos chalbaudianos llega a su máxima expresión” (p.10). Azparren (citado por King) afirma, con respecto a la obra: “del enfrentamiento con las formas sociales que alienan al hombre, se desprende para comunicarnos una visión metafísica de un supuesto trauma esencial del hombre sin sobreentender alguna posible salida” (p.11). Por éstas, y muchas más consideraciones de los especialistas, *Los Ángeles Terribles* fue y sigue siendo considerada la máxima expresión de la estética chalbaudiana. Además, Márquez (2004) considera que la pieza sirvió de fundamento para la realización de la película *La Oveja Negra* (1987), lo cual es improbable, ya que la trama y los argumentos son distintos; en este sentido cabe aclarar que el universo chalbaudiano está presente en toda su obra y es común encontrar personajes y situaciones similares en su teatro y su cine.

Sobre otra de sus grandes obras teatrales, *El pez que fuma*, King (1985) opina:

Con *El Pez que fuma*, el dramaturgo logra una proyección más clara y completa de la descomposición social y por lo tanto la relación burdel-microcosmos con el macrocosmos se da con mayor facilidad y penetración, y la pieza hasta alcanza un nivel profético. (p.29)

El universo chalbaudiano es mostrado en esta pieza con gran contundencia, exponiendo el núcleo de la visión crítica social que el autor ha desarrollado y continuará madurando. Es por ello que los personajes son esencialmente icónicos y constantemente se hace alusión a ellos para describir la simbología que el autor quiere construir.

Vuelve a la televisión, pero unos años más tarde se retira; el mismo Chalbaud (2007) explica por qué:

...se llevaron a la pantalla los cuentos de Gallegos y muchas otras producciones de calidad; pero luego el canal contrató a Delia Fiallo y trajeron a Arquímedes Rivero con todas sus novelas cubanas de radio adaptadas para la televisión, regresando a los culebrones tradicionales para despreciar las buenas producciones venezolanas que el televidente había aceptado con entusiasmo. (p.80)

Chalbaud ha trabajado también como guionista y director de las telenovelas *Sacrificio de mujer* (1972), *La Doña* (1972), *Joseph Conrad* (un capítulo de esta miniserie para la televisión francesa y otro para la televisión española, 1991), *El perdón de los pecados* (1996), *Amantes de luna llena* (2000), entre otras

En la década de los setenta, Chalbaud se dedicaría casi exclusivamente a la actividad cinematográfica. En 1972, escribe la obra corta *La cenicienta de la ira*, el último de *Los siete pecados capitales*, una obra en siete partes, escrita en colaboración con M. Trujillo, L. Britto García, R. Monasterios, I. Chocrón, E. Lerner y J.I. Cabrujas.

El estreno de su película *El pez que fuma* marca, quizás, el momento más importante en la vida cinematográfica de Román Chalbaud. Para muchos críticos, ésta es una de las películas más importantes del cine venezolano. Carriles (citado por González, 2005) opina:

El pez que fuma es, sin lugar a dudas, el contenido fatal de ese continente en formación llamado cine nacional, su final feliz; culminación de una descripción fundada sobre la ávida necesidad de autodescubrimiento del espectador venezolano, que evolucionó de lo verbal –liberación de un lenguaje encubierto pero dominante– y de lo icónico al costumbrismo declarado, con su ideología subyacente que justifica a través de una dialéctica tragedia-humor la Venezuela suya. (p.14)

El pez que fuma ganó el premio Catalina de Oro, de Cartagena, Colombia; y aún hoy en día la exhiben con frecuencia en festivales nacionales e internacionales.

Respecto a su obra *Ratón en Ferretería*, King (1985) la describe de la siguiente manera:

...es una pieza introspectiva, diferente en su contexto social a las anteriores, pero no en sus planteamientos de fondo. Es la obra de un dramaturgo más sereno, con un sentido del humor que se dirige ahora contra sí mismo, por cuanto se trata de un escritor y director de cine endiosado que quiere bajar de su trono. (p.30-31).

Esta pieza se produce para celebrar los diez años de El Nuevo Grupo, junto a *El acompañante* de Isaac Chocrón. King (1992), describe la opinión de Miriam Dembo, luego de haber oído la primera lectura de la pieza ante la directiva de El Nuevo Grupo: "Es la primera obra policlasista del teatro venezolano" (p.7). Asimismo, el propio Chalbaud (citado por King), al referirse a la obra, comenta:

El título nace del refrán criollo: "pasa más hambre que ratón en ferretería". Mi obra no se refiere a un hambre física, sino que Adonai, en la gran ferretería del mundo (está) mordisqueando aquí y allá, estrellando sus dientes contra la incomprensión, contra la soledad, contra un medio material que lo rodea y que está muy lejos de sus inquietudes espirituales. (p.8)

En 1884 Chalbaud recibe el galardón teatral más importante en Venezuela: el **Premio Nacional de Teatro 1983-1984**.

Para su película *Manón*, basada en la novela "Historia del caballero des Grieux y de Manon Lescaut" del abate Prévost, el guión fue escrito por Emilio Carballido, cuya sociedad con Chalbaud es descrita por éste de la siguiente manera:

La casualidad hizo que me encontrara con Carballido en Nueva York, durante una función de la ópera *Manón* de Puccini, en el

Metropolitan Opera. En el primer intermedio le confesé a Emilio que siempre había querido hacer *Manón* en el cine y conversamos sobre la espléndida versión francesa de Clouzot del año 47; así surgió la idea de trabajar juntos. (p.27)

El film *La Oveja Negra*, ha sido merecedor de críticas favorables, que lo ubican entre uno de los mejores del cine nacional. García (2007) expresa:

En el filme *La oveja negra*, desde su inicio, el texto filmico ubica la actividad situada de la delincuencia en un esquema cognitivo mítico religioso, en el que la religión unida a la magia y al esoterismo, pudiera exponerse en un estado de degradación... Esta estrategia metafórica engendra una relación por similitud que marca el objeto semiótico de la corrupción de las instituciones sociales, comenzando por la familia hasta ir tocando puntada a puntada cada uno de los espacios públicos gubernamentales del Estado, y terminar el bordado de un país que requiere puntadas y bordados en otros colores, más dignos, más humanos, más esperanzadores. Por eso inferimos cómo lo sagrado y lo profano se entretajan y se confunden en semiosis complejas en las que estas categorías se desplazan de un extremo a otro, en la mezcla romance-tragedia y comedia-ironía en la representación teatral. (p.196)

En 1990, Román Chalbaud es merecedor del reconocimiento cinematográfico más importante en Venezuela: el **Premio Nacional de Cine**. En este momento, se coloca como uno de los pocos venezolanos en obtener dos premios nacionales de la más alta factura (otro es César Rengifo, con Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Pintura).

Con motivo de celebrarse los veinte años del grupo Theja, y por solicitud de sus integrantes, Chalbaud escribe una nueva obra de teatro, luego de once años sin escribir a la luz pública piezas de este género: *Vesícula de nácar*. Es tanta la importancia y la relevancia que tiene esta obra teatral, que King (1992) afirma que el autor entra con

esta pieza, en la cuarta etapa de su producción dramática, la llamada “post-revolucionaria”, y en este sentido afirma:

...es una sátira construida de imágenes indelebles de un país en quiebra que juega duro para perderlo... no hay espacio para ninguna aventura y la vida se ha reducido a una partida de dominó. Estando el poeta atado a su centro, simbolizado por la cama-urna, el tercer ojo no le sirve para comunicarse con el universo: solo le sirve para anunciar el final del juego en la noche sorda y oscura que les envuelve. (p. 4-5)

A propósito de su próxima obra teatral, *Reina Pepeada*, Vidal (1997) refiere: “Todo un compendio de la obra de Chalbaud se da cita en esta arepera que madruga frente al Palacio Legislativo, en un país que bosteza frente a las leyes y su reiterada injusticia.” (p.3)

Chalbaud estrena otra de sus grandes películas: *Pandemónium, la capital del infierno*. Con un guión a tres manos –Chalbaud, David Suárez y Orlando Urdaneta-, está basada en su obra teatral *Vesícula de nácar*, llevada a escena en teatro, por el grupo Theja. La película constituye un momento en el cual el autor retoma la actividad cinematográfica, luego de siete años sin hacer cine. Para Forns-Broggi (citado por González, 2005) “Pandemónium retrata un estado colectivo de desaliento y soledad que cierra los poros, las fosas nasales, las bocas, las mentes, los cuerpos” (p.14). Por otra parte, el propio autor confiesa su especial amor por la película, así como por *El pez que fuma* y *La oveja negra*. Por ello, el mismo Chalbaud (citado por La Jiribilla, 2005) afirma:

...llegó un momento en que yo quise volar y meter la poesía de mi teatro y la secreta en el cine. Comencé con *La Oveja negra*... Más tarde quise volar bastante e hice *Pandemónium, la capital del infierno* (1997) y me acosté con mis dos amantes a la vez, un total *melange a trois* entre el teatro, el cine y yo. (párr.15)

Asimismo, García (2007) se refiere a la película en los siguientes términos:

...en *Pandemónium* la puesta en escena de crónicas que involucran a las instituciones sociales en la Venezuela de la democracia, ubican la descomposición social y moral de la familia y de los funcionarios públicos no sólo de este país, sino la de otros países de América Latina que también transitan el flagelo universal de la corrupción, pero estas crónicas trabajadas por Román Chalbaud con la confluencia de la poesía en el cine, instauran la refutación del sentido en el mundo semiótico posible de la paradoja... (p.210)

En el año 1999, *Pandemónium, la capital del infierno* obtuvo el premio a la Mejor Película en La Cita (Cines y Culturas de América Latina), de Biarritz.

En 2009, Chalbaud estrenó su película *Zamora, tierra y hombres libres*, basada en la vida del principal héroe de la Guerra Federal, general Ezequiel Zamora. Producida por la Fundación Villa del Cine y distribuida por Amazonia Films, es una mega producción, con más de 160 actores y más de 5000 extras durante el rodaje, según datos del propio autor. Con guión de Luis Britto García, en una crítica para la revista *EncontrArte*, Boffil (2009) afirma:

Vimos la película fluir por la fase de “La Guerra Federal”, a través de nuestra Historia, imborrable en el trayecto de la luz que, más allá de la persistencia retiniana, perenne recorre trayecto al infinito, develando sus inmensas posibilidades didácticas. (párr. 1)

Para el año 2011, y continuando con su actual tendencia a realizar películas sobre reflexiones y/o crónicas sobre el pasado, Chalbaud estrena *Días de Poder*, obra basada en la obra escrita en 1961, en colaboración con José Ignacio Cabrujas, y que trata sobre “la vida de Fernando Quintero (Camacho), un líder de la resistencia de la dictadura [de Marcos Pérez Jiménez], integrante de AD, y a quien su hijo se le rebela” (Longo, 2011, párr. 2). El mismo Chalbaud (citado por Longo) acota al respecto:

Nosotros padecemos la persecución de los estudiantes durante el gobierno de Rómulo Betancourt. Si en ese tiempo, escribías 'Abajo el gobierno' te metían un tiro. Ahora nadie puede hablar de muertos del gobierno por eso. Por pensar distinto al régimen, a Cabrujas y a mí no nos daban trabajo en ninguna parte. Con esta película quisimos rescatar nuestra memoria histórica. (párr. 3)

Este año, 2013, Chalbaud comenzará la temporada del remontaje de su obra teatral *Los ángeles terribles*, dirigida por él mismo, por diversas ciudades del país.

De esta manera, se podría deducir que la obra de Román Chalbaud sigue tan activa como hace 60 años, hecho que lo convierte en uno de los artistas más importantes y de mayor relevancia y pertinencia en la Venezuela contemporánea, en especial en el ámbito cinematográfico. Esta área le ha merecido un sinnúmero de reconocimientos gracias a su gran labor creativa, generando constantemente obras artísticas de una gran calidad y siempre con un mensaje que impacta positivamente a un público que, a fin de cuentas, sufre constantemente un bombardeo alienante, pero que en definitiva merece una perspectiva más Latinoamericana de su propia historia e identidad cultural.

Referencias

BOFFIL, M. (2009). Zamora de Román Chalbaud, escrita por Luis Britto. En *ENcontrARTE*. Fasc.113. Consultado el 29/05/2013 en:
<http://encontrarte.aporrea.org/113/criticon/a11135.html>

CARBALLIDO, E. (1992). Carta enviada con urgencia. En *Vesícula de nácar* [Programa]. Caracas: Alcaldía de Caracas.

CHALBAUD, R. (1992). *El teatro de Chalbaud*. Caracas: Pomaire

_____(2007). *Apuntes de cine*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

CHALBAUD, R. (Director/Guionista); Suarez, D. (Guionista); Urdaneta, O. (Guionista) y Limansky, A. (Productor). (1997). *Pandemonium, la capital del infierno* [cinta cinematográfica]. Venezuela: Gente de Cine / CNAC

GARCÍA, I. (2004). *Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud*.

GONZÁLEZ, J. (2005). Román Chalbaud: "Mi tetero fue el melodrama". *Imagen*. 38 (3), 05-12.

_____(2005). Microcosmos chalbaudianos. *Imagen*. 38 (3), 13-14.

KING, M. (1985). *Román Chalbaud: poesía magia y revolución*. Caracas: Monte Ávila.

_____(1991). Prólogo. En *Teatro I. Román Chalbaud*, (pp. 9-13). Caracas: Monte Ávila.

_____(1992). Prólogo. En *Teatro II. Román Chalbaud*, (pp. 9-12). Caracas: Monte Ávila.

_____ (1992). Román Chalbaud postrevolucionario. En *Vesícula de nácar* [Programa]. Caracas: Alcaldía de Caracas.

_____ (1993). Prólogo. En *Teatro III. Román Chalbaud*, (pp. 9-12). Caracas: Monte Ávila.

LA JIRIBILLA. (2007). Chalbaud entre amantes. *Lajiribilla.com* [Revista en línea]. Consultado el 11/12/07 en: www.laribilla.co.cu

LONGO, C. (2011). Llegan los “Días de Poder” de Román Chalbaud. En *Últimas Noticias*. [Diario en línea]. 01/06/2011. Consultado el 29/05/2013 en: <http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/chevere/llegan-los--dias-de-poder--de-roman-chalbaud.aspx>

MÁRQUEZ, C. (2004). Román Chalbaud o la otra Venezuela. En *Román Chalbaud. Obras Selectas*, (pp. IV-XXVII). Caracas: Monte Ávila.

_____ (2007). *Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud*. Maracaibo: Universidad del Zulia.

Testimonios

Miguel Ángel Landa: De conductor de carga pesada a protagonista de la filmografía de Román Chalbaud

Carlota Martínez B.
Docente e investigadora UNEARTE
carlotainvest@yahoo.com

CM: Miguel Ángel, tú has sido actor, productor, humorista, y gerente pero, para muchos de nosotros cuando aún teníamos escasos veinte años, estoy hablando de la década del setenta, tú te nos antojabas como un ser especialmente interesante. Se decía que de chofer de carga pesada habías pasado a ser el actor protagonista de la filmografía de Román Chalbaud ¿Qué hay de mito y de verdad en todo esto? ¿Cómo es el cuento ese de que eras chofer de camión de carga pesada?

ML: Bueno yo hice teatro antes de ser camionero, estudié teatro antes de ejercer ese oficio. Y yo fui camionero porque me vi en la necesidad de comer, no había con qué comer. Entonces yo tengo un hermano que trabajaba para aquel entonces en una empresa que se llamaba Green Spot, me le presento un día y le digo "Mira yo necesito trabajar porque de verdad así no puedo seguir haciendo teatro". En aquella época el teatro no era como es ahora, que es casi un negocio. Bueno, no es un negocio lucrativo ni nada por el estilo pero, es un negocio. Los actores ganan algo de dinero actuando en ciertas obras o los fines de semana, por ejemplo. En aquella época uno mismo llevaba la ropa que iba a usar durante el montaje. Incluso uno se paraba hasta en la puerta del Pedagógico, donde representábamos a O'Neill, a Ibsen, a todos esos autores y gritábamos "pase adelante que estamos presentando una obra de teatro". Era algo así como lo que sucedía en El Siglo de Oro español y los propios actores voceaban por la calle invitando a la gente a ver la función. Bueno, por eso me puse a manejar el camión. Fue para mí una etapa interesante porque yo comencé a estudiar, justamente, haciendo teatro. Fue en la

escuela de Luis Salazar quién era un gran actor, esposo de Hilda Vera. En el Instituto de Escénica y Arte Teatral que estaba en la avenida Andrés Bello. Aún sigue estando ahí. Yo recuerdo que siempre llegaba muy cansado de manejar el camión a estudiar, entonces él me veía que medio me dormía y decía “Ahí está Landa durmiéndose”. Es decir, ya él conocía la historia porque yo un día se la dije, que yo me levantaba a las cuatro de la mañana a buscar un camión en Los Cortijos de Lourdes así y asao. Él conocía la historia. Mi historia fue relativamente fácil, si se ve desde el punto de vista de un muchacho que quiere ser actor, que quiere aprender. Yo reuní una platica con ese dinero que me ganaba vendiendo refrescos y me fui a Italia a estudiar cine. Aprovechaba los días que tenía medio libres e iba a la escuela de arte teatral Silvio D’Amico*. Y yo iba realmente, a decir verdad, yo amo la verdad, iba como oyente; yo no iba como alumno, es decir recibía la misma clase y hacia las tareas y todo, con la diferencia de que al final no me iban a entregar un título. Y así pasó y realmente aprendí muchísimo. Afortunadamente, hice un viaje que me hizo realmente bien. Además antes de irme a Italia habíamos montado 10 o 15 obras de teatro.

CM: *¿Por cuántos años estuviste ahí?*

ML: Casi dos años, no mucho tiempo. No aguanté más porque tenía muchas ganas de venirme para acá, y porque creía que me había aprendido todo y era mentira. Y entonces, me vine a Caracas con la intención de tragarme el mundo.

CM: *¿Estamos hablando de que década?*

ML: Del año 64 bueno, cuando regreso a Caracas comienzo a buscar la fórmula para hacer cine, porque a mi realmente lo que me interesa y me apasiona es el cine. Yo amo el cine. Entonces, tuve la suerte de que en Italia yo había conocido a Samuel Roldan. Hicimos una película llamada *El rostro oculto*, dirigida por Clemente de la Cerda, en la cual trabajó Doris Wells quien tenía 17 años. Samuel Roldán y yo éramos los protagonistas. En esta película conocí a Román. Y no es que lo conocí porque él fue a ver la película ni nada, sino simplemente, lo que pasó es que yo estaba detrás de Román y por ser camionero conseguí un papel en una película que él estaba dirigiendo. En esa película yo manejé un camión, en el que se montaban atrás a cantar Héctor cabrera, José Luis Rodríguez, Jerry Navarro, Chelique Sarabia, Toco Gómez, toda aquella cantidad de muchachos jóvenes.

CM: ¿Cómo se llamaba esa película?

ML: Esa película se llamaba *Cuentos para mayores*. Ahí conozco a Román, me doy cuenta de cómo trabaja y todo. Y bueno, hice teatro con Román. Montamos *La quema de Judas*. Y hubo trabajos muy interesantes de José Ignacio Cabrujas quien quería hacer, por cierto, un grupo en la universidad y me llamó a mí a ver si yo participaba, cosa que no pudo ser porque el cine era dificultoso en aquella época. Ahora lo es también pero, no tanto. Ahora la tecnología es diferente, puedes hacer una película con una cámara digital. Antes eran 35 mm, ahora es video. 35 mm es que si tú ruedas tienes que repetir todo lo que gastaste, eran cintas. Era bastante difícil. Pero Román se fijó en mí, creo que vio en mí el típico caraqueño, venezolano, isleño, y quizás con algunas condiciones histriónicas y arrancamos con una película que se llamaba *La quema de Judas* que se hizo en La Pastora. Yo hacía de policía. Es el tema de la traición. Eso es un poco lo que fue el encuentro entre Román y yo.

CM: Después te vas haciendo el “actor de Román”. Por lo menos uno lo percibió de esa manera, trabajaste seguido con él.

ML: Cuando se estrena *El rostro oculto*, yo soy un poco metido, en el sentido de que yo trato de hacer cosas que la gente piensa que no se pueden hacer. Entonces yo conseguí que hicieran una premier en el cine Olimpo. Y a esa premier fue Héctor Monteverde, quien era el jefe de reparto de novelas de RCTV y yo estaba buscando la oportunidad de trabajar en televisión porque daba dinero para vivir. Entonces, él ve la película ese día, con tan buena suerte de que yo estoy sentado justo delante de él. Y cuando yo salgo en una escena él preguntó “¿Y ese actor quién es?” y yo me voltee y le digo “Yo” (¡ajá). Bueno, el caso es que terminó la película, y siempre había brindis y comentarios, y entonces me le acerqué y le pregunté qué le había parecido y él me dijo: “cónchale te felicito” y me preguntó “¿a usted le gusta la televisión?”. Y yo que tenía dos años parado en la puerta de RCTV y nada, le digo, con tono indiferente (¡ajá) “bueno si me gustaría trabajar en televisión” cualquiera cae...Entonces, me dijo “vete el lunes por allá y di que vienes de parte de la película El Rostro Oculto porque hay muchísima gente que va”. Y así fue, el lunes me llegué al canal, y ese mismo día me entregaron el papel de. Cristal de Tennessee Williams, el protagonista. Cuando yo para hacer una obra de teatro tenía tres meses estudiándola, ahora iba a tener cinco días para ir al aire, en vivo. Yo estuve a punto de decir que no. Entonces me fui con

el guión caminando hasta La Pastora donde yo vivía, viendo el guion. Y por mi mente pasaban miles de cosas “tengo una oportunidad y si la deajo la pierdo; ¿y si no la deajo... me iré a aprender todo esto?” Pero, lo hice. Me equivoqué dos veces, o sea se me olvidó la letra, pero la otra actriz me siguió y me decía por ejemplo “¿ibas a decir esto?” y entonces yo volvía. En la televisión era el único caso en Venezuela que un actor que parte del cine hacía televisión. Ahora no, ahora ya mucha gente joven hace cine, los ve un productor de televisión y listo. En esa oportunidad el cine era nuestro hogar. Eso es más o menos el inicio.

CM: *¿Cuántas películas hiciste con Román?*

ML: Fueron muchas, *La quema de Judas, El pez que fuma, Cangrejo I, Cangrejo II, La gata borracha, Sagrado y obsceno, Ratón de ferretería, Carmen la que contaba dieciséis años, Cuchillos de fuego, Pandemónium.*

CM: *O sea que estuviste en gran parte de la filmografía de Román, en películas relevantes de su filmografía ¿no?*

ML: Prácticamente, en la última que hizo no estuve porque creo que estaba de viaje o no recuerdo bien, pero en casi todas las películas estuve.

CM: *¿Tienes alguna preparación en particular cuando estás trabajando como actor? Me refiero a ciertos rituales a través de los cuales se va encontrando el camino de la expresión. ¿Eres estricto en tu trabajo? ¿Cómo te preparas de cara a la realización de un papel?*

ML: Bueno en cuanto al ejercicio físico, lo hago sin tener un papel. Lo hago todos los días. Me divierte hacerlo. Yo de pronto un día soy un loco esquizofrénico que la mujer lo dejó y me empiezo a imaginar todo el contexto. Luego hago ejercicios de dicción, de expresión corporal, toda la gama. Para tener el instrumento afinado, como el pianista que mueve todos los días los dedos. Eso me divierte. Yo como actor siempre he luchado y a todos mis compañeros les digo “no actúen, no actuar”. Eso lo decía también Marlon Brando. Otra cosa que hago es estudiar grandes películas porque de las grandes películas aprendo muchísimo. Yo vi una película hace como tres años que se llama *Río místico* de Clint Eastwood. Me gustó tanto que la compré para estudiarla, y descubrí una cantidad de cosas como actor y como director. Son mis maestros. Yo soy Stanislavskiano, pero la

mejor manera de ser actor, es sentir pasión por lo que se hace. No hay de otra. Si lo haces por fama, porque te aplaudan en la calle o salir en la prensa, mira no te metas a eso, porque realmente para esto hay que tener mucha pasión. Y yo soy un hombre que tiene una gran pasión. En la película *El manzano azul*, si te fijas, yo no actúo para nada. Sobre esto yo tengo una anécdota interesante: cuando yo terminé *El pez que fuma*, recuerdo que cuando hicimos la premier, mi gran amigo que Dios lo tenga en la gloria Rafael Briceño me dice “mira carajito, prepárate para lo que vas a hacer ahora, porque estás muy bien en esta película, para superar *El pez que Fuma* no sé qué vas a hacer” Cuando me dijo eso pensé “*wau un reto*”. Pasan los años y hago *El manzano azul*, viene la premier y al final alguien se me acerca y me dice “con todo el respeto que se merece, este es su mejor trabajo”. Yo me acordé inmediatamente de Rafael. Fue como cerrar un ciclo.

CM: Tanto en el cine como el teatro los directores tienen su particular estilo de trabajo. Esto incluye la manera como se relacionan con los actores. ¿Cómo era Román como director en su relación contigo como actor?

ML: Román es un buen director, sin duda alguna. Él te indicaba lo que quería en la escena, te explicaba la psicología del personaje, y en el set te explicaba lo que ya habíamos hablado y luego te soltaba. Él te dejaba una libertad que me encantaba. Eso es lo bueno, el actor no se siente atado. Si dirigido, mas no atado. Esa es una de las grandes cosas de Román. Prepara el gallo y ¡ahora fájate a pelear! Eso es lo que percibo. Román aún con su edad sigue trabajando y haciendo cine igual que yo. Encontré hace poco una persona cuando estaba haciendo yo mi última película La Cara del Diablo y cuando le dije que estaba filmando, me dijo: “¿wau, tú todavía sigues trabajando?” y yo le dije “¿Y qué crees que yo me voy a dormir a mi casa?”, la gente tiene una visión muy particular del paso de los años.

CM: ¿De qué manera marca tu trayectoria profesional el haber sido el actor de Román Chalbaud?

ML: Bueno Román no se equivocó porque el éxito está ahí. Fue una manera de Román de utilizar a Arturo Calderón, de utilizar a Miguel Ángel Landa, etcétera. Fueron aciertos porque el resultado está ahí.

CM: *¿Y cómo te marca a ti en tu trayectoria posterior?*

ML: Ya Román sabía hasta donde llegaban mis condiciones, hasta donde llegaba como yo como actor: qué tenía de bueno y qué de malo y qué podía hacer bien y qué podía hacer mal y entonces, jugaba con eso porque tenía el conocimiento de sus piezas y entonces decía: “bueno a Miguel Ángel le va este personaje porque le va”. Debo agradecer esto porque me dio una base bien sólida para yo seguir adelante.

CM: *¿Aparte de tu trabajo con Román Chalbaud en qué otras películas has trabajado Miguel Ángel?*

ML: Trabajé en *Crónica de un subversivo latinoamericano* de Mauricio Wallerstein. Hice películas mexicanas como *Más allá del Orinoco*, una película con Javier Solís. Luego filme allá en México *Sin salida*. Trabajé con Carlos Azpurua. Acabo de trabajar con Carlos Malavé *Las caras del diablo*. Con Luis Carlos Hook hice *Papita, maní y tostón* que se estrena en agosto y es una suerte de Romeo y Julieta entre un magallanero y una caraquista. Bueno, esas son todas las películas que he hecho.

CM: *¿Después del Manzano Azul?*

ML: Hice *Las caras del diablo* de Carlos Malavé y también tuve una participación especial en *Qué pea*

CM: *Si describieras a Román en pocas palabras ¿Cómo lo describirías?*

ML: Bueno, afortunadamente de muy buen humor, aunque no parezca, él tiene un humor a flor de labios. Es buena gente, una persona muy trabajadora, muy culto, muy curioso, muy compañero. De Román lo que hay son cosas buenas. Tiene su carácter como todos lo tenemos. Pero, es su forma de ser. Tiene una visión de ser humano increíble.

CM: *¿Hay alguna película en particular de la cual tengas un recuerdo especial?*

ML: Definitivamente de *El pez de fuma*. Porque pasaron muchas cosas: yo estaba con Orlando Urdaneta, él y yo nos fuimos a las tres de la mañana por allá para Osma. Allí nos metimos en una casa vieja que estaba deshabitada llegamos muy temprano. Estaba muy oscuro, estábamos esperando el camión de las luces, y a Román. Y ni agua teníamos. Y de pronto Orlando se desmayó y yo no hallaba qué hacer. Pasamos un

gran susto. Yo le tenía a él un cariño muy especial y nos encontramos en esta película. Tuvimos la suerte también de que él trabajó conmigo en *Bienvenidos*. Fuimos grandes amigos. Orlando es uno de los mejores actores que ha parido Venezuela.

CM: *¿Hubo entre Román y tú coincidencias o acercamientos de carácter ideológico en el período en que trabajaron juntos?*

ML: Tenía que haber. Cuando yo formé parte del Nuevo Grupo, si yo te nombro a ti todas las personas que participaron ahí, todos eran de izquierda. Yo soy socialista, y ojala lo tenga a mano, espérate un segundo (se levanta y busca un afiche “Hay que socializar el deporte” en El Nacional, entrevista realizada por Raúl Vallejo, 23 de marzo 1981). Allí hablo, justamente, del socialismo. O sea que todos estábamos inmersos en esa misma idea.

CM: *La última película que haces con Román...*

ML: Fue Pandemónium. Luego hubo un bajón en la producción, por problemas económicos. Luego pasaron los años y vino una nueva etapa para Román y una para mí y cada uno ha seguido su camino.

CM: *Tengo entendido que fuiste productor de Román.*

ML: Sí, en todas las películas. Claro, tuvimos un productor, Hernando Limanski que llegó después, pero nosotros, hacíamos de todo siempre. Es más, yo dirigí una película en la cual Román fue el actor, *Los años del miedo*. Esa fue una ilusión que yo tenía. Yo soñaba con comenzar a hacer una película como director en Nueva York y en el Central Park dije “5 y acción”. Y ahí se cambiaron los papeles, yo era el director y Román el actor. Eso fue en el año 1989.

CM: *En los años setenta comienzas a trabajar con José Ignacio Cabrujas en la llamada novela cultural de la televisión venezolana...*

ML: Si en el año 1970 yo regreso de México de hacer un par de novelas y regreso porque yo había ofrecido hacer una comedia llamada *Él y ella* con Mirla Castellanos que duró seis años. Comencé a hacer todas estas telenovelas culturales y cosas muy especiales como *Pobre negro* en el ciclo de Gallegos.

CM: *¿Qué novela de José Ignacio hiciste?*

ML: *La señora de Cárdenas.* Hay gente que dice que la televisión venezolana es antes y después de esta novela.

CM: *¿Y cuándo comienzas tu trabajo en el programa Bienvenidos?*

ML: En 1982, cuando yo terminé todo ese ciclo y digo “Ya me están alcanzando los cuarenta, ya no voy a ser el protagonista, ahora mejor voy a producir otra cosa”.. *Bienvenidos* lo rechaza RCTV porque no tenían mucha fe en que fuera yo solo y entonces el programa lo toma Venevisión. Duró 20 años. Fue muy exitoso, la gente aún recuerda *Bienvenidos* y me gritan “*haz bien y no mires a quien*”.

CM: *Tú decías esa frase que se hizo emblema del programa ¿de dónde surge?*

ML: Bueno yo vivía en La Pastora, nosotros éramos bastante pobres, fuimos once hermanos. Cuando comenzaron a trabajar los obreros para embaular las aguas negras de la calle, mamá le vendía avena a los obreros. Yo me encargaba de llenar el vasito y cobrar la locha. Entonces, resulta ser que un señor nunca tomaba avena. Yo pasaba por ahí y él siempre me decía que no, a diferencia del resto. Mamá me dijo un día “*llévale avena a este señor*” y yo le dije que él no tomaba y ella me insistió “*llévasela y no le cobres*”. Entonces fui, el señor me dijo al principio que no, pero cuando le dije que era gratuita la agarró y se la tomó con un gusto increíble. Yo le pregunté a mi mamá que por qué había hecho eso y ella me dijo “*Mira negrito, no olvides una cosa, haz bien y no mires a quien*”. Cabe destacar que mi mamá murió cuando yo tenía once años. ¿Y qué iba a pensar ella que esa frase iba a estar muchos años después en un programa de televisión?

CM: *¿Volverías a tener un programa como Bienvenidos si tuvieras la oportunidad?*

ML: Absolutamente, yo pienso como el refrán argentino: “*Caballo que está ganando, pos seguilo jugando*”.

De Román Chalbaud: Sagrado y Obsceno

Hernán Rubín
Productor de cine y televisión
rubinhernan@hotmail.com

Para Gerónimo Pérez Rescaniere, historiador y para el poeta, Jósbel Caraballo Lobo, con afecto, cuyas visiones de *Sagrado y obsceno* me han dado pie, para hablar aquí de Román.

Siempre supe de Román, siendo su público en aquella Televisora Nacional Canal 5, en donde fuera uno de los primeros directores de las programaciones teatrales. Estremecía el público caraqueño en el Teatro Nacional con montajes suyos como *La quema de Judas y Sagrado y obsceno*. También, con montajes dirigidos por el mismo de obras de otros autores como Víctor Hugo, William Shakespeare o Arthur Miller.

Conocí a Román personalmente en el Teatro de la Ópera de Maracay, al que asistí en representación de los artistas de Venevisión, canal en el que trabajaba en aquel año 1973. Participaría con Los King's, Arelys y Gilberto Correa como locutor en la transmisión de El Festival de la Canción, que la señora Alicia Pietri de Caldera presentaba cada año y que era transmitido por la estación televisora del estado a la que seguían en cadena nacional otras estaciones televisivas. Para aquel entonces trabajaba Román, como Director de programas dramáticos en Radio Caracas Televisión. Le ayudé en todo lo que estuvo a mi alcance y hasta me subí al techo del teatro, ya no recuerdo ni por qué. Pienso ahora que Román quedaría satisfecho con mi ayuda y por ello, me invitó a la producción de su primer largometraje en color: *La quema de Judas*, de la que fui su Jefe de Producción, con tan buen tino, que esta fue reseñada por uno de nuestros más respetados críticos de cine, Luis Álvarez Marcano, quien en el periódico *El Nacional* se refirió a la película como "servida en bandeja de lujo, igual que en las mejores producciones internacionales" (*El Nacional*, 01-11-1974). Así también, para Rodolfo Izaguirre, fue "esmerada producción" (*El Nacional*, 20-10-1974).

En *Sagrado y obsceno*, su segundo largometraje a color, fui también su Jefe de Producción. Hoy pienso que hay además en esta película un extraordinario sentido profético de nuestras realidades venezolanas, sin excepciones. Digo sin excepciones, en esta Venezuela de hoy signada por una expresión cabal: “Ahora Venezuela es de todos” a la que algunos han de agregarle, en su sentido tan cabal como la otra, lamentablemente: “ciertas condiciones aplican”. El discurso dramático de *Sagrado y obsceno* fue real y profético; también admonitorio, para quienes duden irresponsablemente, o no alcancen a percibir las circunstancias del ahora que vivimos en Venezuela y en América. Está en *Sagrado y obsceno* el venezolano que desde su infancia iba viendo cómo se hacía y se deshacía la revolución cubana y cómo, estos haceres y deshaceres, repercutían en su “patria”. En una secuencia premonitoria ahora, Román incluyó el discurso que pronunciara Fidel Castro un 19 de abril de 1968, el que a instancias de Román, Aquiles Nazoa me prestó para la película:

Y nuestro ejército, nuestro Estado Mayor, nuestro Ministerio de las Fuerzas Armadas, durante estos años ha realizado —como decía— un extraordinario esfuerzo formando cuadros, de manera que hoy nuestro país cuenta en las fuerzas armadas con una enorme y formidable reserva de cuadros aptos para cualquier tarea que se les señale.

Pero esto se ha obtenido mediante un incesante esfuerzo de superación, se ha obtenido mediante un arduo trabajo y estudio. De manera que la inmensa mayoría de nuestros cuadros militares, sin excepción, ha pasado por las escuelas. Sin excepción, incluyendo al Ministro de las Fuerzas Armadas y a los compañeros del Estado Mayor y, en fin, a todos los cuadros de mando dentro de nuestras Fuerzas Armadas: todos han pasado y han estado pasando por diversos cursos!

De otra forma no habría sido posible alcanzar el nivel de organización y de dominio de la técnica que hoy poseen nuestras fuerzas

armadas; habría sido imposible poder manejar la enorme cantidad de técnica militar que hoy poseemos. (Castro, 1968)

En dicho discurso, se observa la perspectiva histórica en la que siempre se ha ubicado Fidel Castro para analizar, o reflexionar sobre la realidad en la que circunscribe su pensamiento, y en la que, sin duda, Román ubicará su discurso cultural, con el que, innegablemente, ha sido consecuente durante toda su vida. Ahí está su obra, para el teatro y para el cine. Inmensa, en cantidad. Muy grande, en situaciones y circunstancias, para nuestra reflexión humanista. Como en *Sagrado y obsceno*.

Una vez más se demuestra la dialéctica de la historia, una vez más se demuestra en los hechos y en las realidades revolucionarias cómo cada acción de nuestros enemigos ha contribuido a crear en nuestro pueblo una virtud, una fuerza. Hay que decir que sin el implacable y criminal bloqueo desatado por los imperialistas contra nosotros, no tendríamos hoy este espíritu revolucionario que tenemos en el pueblo.

Nos trataron de estrangular, idearon todos los medios habidos y por haber para imponernos todo tipo de privaciones. Y eso conllevó la imperiosa necesidad de desarrollar nuevas ideas, nuevos enfoques, nuevos planes, nuevos puntos de vista, hasta alcanzar el enorme desarrollo que hoy ostenta nuestro pueblo, puesto en plena evidencia con esta ofensiva revolucionaria. Y la necesidad de defendernos de las amenazas, la necesidad de organizar y mantener sobre las armas un numeroso ejército, a la vez nos permitió crear ese cúmulo de disciplina, de niveles de técnica, de cuadros con que hoy puede contar el país para ganar la batalla del subdesarrollo. De modo que una vez más la acción con que nuestros enemigos pretendieron arruinarnos nos permitió acumular recursos y acumular fuerzas con que actualmente cualquier tarea, por difícil que sea cualquier meta, es alcanzable. (Castro, 1968)

Como en *Sagrado y obsceno*, en la obra de Román está la Venezuela de siempre. Para quienes, sin especulaciones, nos ubicamos en sus sentires, aceptamos sus devenires en el día a día. “No hay otra” como dice este pueblo al que Román con amor y con pasión le ha prestado tanto oído.

Alguna vez Román dijo en una entrevista de prensa que había aprendido a hacer cine viendo cine, en las tardes que hacía suyas, para observar “el séptimo arte”. De Román, en esa entrevista, aprendí que la expresión humana en el cine, la daban los ojos del actor. Entonces, concluí, que Buñuel, en *La ilusión viaja en tranvía* (México, 1954) le había enseñado a Román cómo hacer películas como *La quema de judas* y como *Sagrado y obsceno*. Pueda ser que haya sido así. Aunque, en la obra de Buñuel, lo revolucionario es explosivo: como en las mujeres de dicha película que asaltan el camión que lleva el maíz del pueblo para USA, marcados así, en los sacos de exportación. En Román lo revolucionario tiene amor. Porque en Román, todo es amor; “dígalos ahí” porque el acto de amor es tan avasallante en Román, que el público al final de *Sagrado y obsceno*, se reflejaba en el villano que, magistralmente, caracterizó Paul Antillano, como “Mister Pollo”, un venezolano común, tan común, que atrapaba las consideraciones benéficas del público. Haribol, digo, en remembranza del error cometido con los hermanos Hare Krishna, y con la matanza del morrocoy, en este *Sagrado y obsceno*, que me ha dado título para hablar de Román.

Referencias

CASTRO, F. (18 de abril de 1968). *Discurso en los Actos Conmemorativos de VII Aniversario de la Derrota del Imperialismo Yanki en Playa Girón*. Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Cuba: La Habana.

Entrevista

Román Chalbaud: Genio y figura

Carlota Martínez
Docente e investigadora UNEARTE
carlotainvest@yahoo.com

El acogedor apartamento de Román no me resulta extraño. Es una mañana tranquila y soleada el marco ideal de nuestra agradable conversación. Repaso nuevamente con la mirada los cientos de películas, libros, y fotografías que desde las paredes del estudio nos acompañan, sin palabras, pero sí como testigos elocuentes de un recorrido, del camino de Román por lo que ha sido su vida y su pasión: el teatro y el cine. Me resultan familiares sus ángeles y sus perros. Antes de iniciar nuestra conversación le digo que esta vez, quiero explorar un poco más en su vida personal, y familiar. Descubrir aspectos poco conocidos de una leyenda que se fue forjando desde sus primeros años en la Mérida natal. Nos colocaremos tras las bambalinas para mirar desde allí y redescubrir al creador.

Los orígenes

CM: *Bueno Román, yo sé que tú eres andino ¿Naciste en qué parte de Los Andes?*

RCH: En Mérida, en una casa diagonal a la catedral de la Plaza Bolívar. Esa casa era de mi tía Rosa, hermana de mi mamá. Claro, cuando mamá estaba embarazada de mi hermana, porque ya yo tenía un año, se divorciaron mi mamá y mi papá.

CM: *¿Qué recuerdos tienes de tu papá?*

RCH: Él se fue para Maracaibo. Yo creo que él era gomecista, me da la impresión. Porque en esa época -Yo nací el año 1931- mamá me llevó a Maracaibo, yo me acuerdo muchísimo de eso, para ir a hablar con él. Y él estaba en una jefatura civil como ayudante civil, algo así. Y yo me quedé con unos niñitos en la orilla del lago, ese recuerdo es inolvidable. Cuando mamá llegó yo estaba lleno de petróleo. Ella estaba furiosa y agarró



...esta había que le su
...firmación

kerosene o gasolina y empezó a quitármelo. Yo cada vez que voy a Maracaibo les digo: bueno ustedes me llenaron de petróleo. Ese fue mi primer recuerdo de Maracaibo. Entonces, yo fui criado por mujeres, mi bisabuela Josefa era una viejita de pelo blanco con un rejo en la puerta. El rejo era para tres niñas que le dieron a ella que sabía que eran huérfanas.

CM: *Eso sucedía mucho*

RCH: Otra era la profesora Euricia Calderón, así se llamaba ella. Por su parte mi bisabuela que trabajaba construyendo puentes dentales, me metía en un chorro de agua que había en el patio de la casa. Mientras me daba golpes y me decía “para que se te abran las ideas”. Bueno, esas mujeres eran mi abuela que vendía estampillas en el corre, mamá que era bibliotecaria del Ministerio de Sanidad y esa bisabuela que te decía. Ellas consiguieron que las trasladaran para Caracas y nos vinimos en un autobús de la ARC. El viaje duraba cuatro días y cuatro noches en esa época. Pero nos quedamos en Barquisimeto para hacer dos días y después dos días y no hacer el viaje ese de cuatro días y cuatro noches seguido. En Barquisimeto se quedaba mucha gente. Allí vivía una familia amiga de mamá donde nos quedamos sábado y domingo. Fuimos el domingo al pozo y un borracho me agarró por el pelo y me tiró en el.

CM: *O sea que la tenían cogida contigo con eso del agua fría (Risas)*

RCH: Si pero, para mí fue maravilloso ver el fondo del agua. Yo miraba todo, feliz de ver aquel espectáculo y cuando subí mamá se tiró y me agarró por los pelos, me sacó y le cayó a golpes al borracho. Entonces, esos son los recuerdos infantiles que tengo más presentes, es como si los estuviera viendo ahorita.

CM: *¿De qué manera influyen esas mujeres en tu vocación Román?*

RCH: Desde esa época a mí me gustaba la literatura porque mi abuela leía y yo le quitaba los libros. Ella leía *Los miserables*, *El Conde de Montecristo*, *Doña Barbará*, *Flor de duraznos*, tú sabes todos esos libros. Yo se los quitaba y leía cosas maravillosas. Por ejemplo, la televisión me parece que le hace un daño horrible a la humanidad, la gente sentada viendo aquellas estupideces que te dicen cuando hay tantas cosas hermosas. Pienso que la literatura es importantísima. Es importante poner a los niños a leer. Uno aprende muchísimo más con eso. Mi abuela también me llevaba a ver películas francesas,

las de Marcel Carne: *El muelle de las brujas*. Yo veía *Mayerling* y todas esas películas. De niño yo no vi películas de vaqueros, sino todas las películas a las que me llevaba mi abuela y eso me hizo amar el cine. Cuando yo iba a las clases de Física, Química y Matemática no entendía nada de lo que me decían. No me interesaba, y me ponía a leer cuentos, escribía cosas.

CM: *O sea que ya tú viniste prácticamente con eso. Es de nacimiento.*

RCH: Yo venía con eso, sí. Claro que sí.

CM: *¿Entonces, habían salas de cine en Mérida?*

RCH: Sí, y pasaban películas italianas, también. Todavía no existía Hollywood.

CM: *¿Y había uno o varios cines?*

RCH: Había uno que se llamaba Para ti y otro que se llamaba Glorias Patrias.

El arribo a la capital

CM: *¿A qué edad te viniste de Mérida?*

RCH: Chico, muy chico. Yo creo que era el año 1938 o 1937. Tendría como 6 o 7 años.

CM: *¿Y cómo fue ese arribo a la capital?*

RCH: Llegamos a una pensión de Tejar a Rosario. Esa calle ya no existe, era en el Nuevo Circo. Donde está la estación del metro eran cuerdas de Tejar a Rosario, Tejar a San Martín y eso seguía. Dolores Regardiz era la dueña de la pensión, una señora oriental. Alquilaron dos cuartos y la noche que llegamos yo dormí en una cama con mi mamá y mi hermanita que era año y medio menor dormía en otro cuarto con mi abuela materna.

CM: *Tú apareces en una foto con mi mamá, quien era una muchachona como de unos 12 años. Tú tendrías cuatro o cinco años. Tenías los cabellos claros y*

crespos suaves. Mi mamá también es de Mérida y conoció mucho a Alicia, tu mamá. En una oportunidad cuando Alicia retornó Venezuela tras uno de sus viajes llamó a mi mamá.

RCH: Mamá era una mujer muy especial. Fue una mujer muy vital y longeva. Murió el 14 de diciembre de 2012 a los 99 años. Había nacido en el año 1912.

CM: *¿Cómo fueron esos primeros años en Caracas?*

RCH: Cuando llegué a Caracas me pusieron en la Experimental de Venezuela. Tendría yo siete u ocho años, y ya había hecho la primaria en Mérida. Ahí conocí a Isaac Chocrón y a su hermana Mercedes. Íbamos juntos hasta la Experimental. Era un buen colegio. Ahí estaba Vicente Herrera quien hizo el papel de Guaicaipuro en un baile. El profesor de música era Prudencio Esaa el que escribió la música de *Doña Barbará* para la película en donde trabajó Doña María Félix. Él escribió el conocido joropo "Marisela". Y Steffi Stahl era la profesora de ballet quien acaba de morir.

CM: *¿Román cómo era la Caracas de esa época?*

RCH: Cuando mi abuela empezó a vender estampillas en Carmelitas, yo salía del bachillerato a pedirle plata para ir al cine. Caracas terminaba en lo que era la Plaza Venezuela, que era una hacienda llena de gamelote con un caminito de tierra en la mitad. Al tu cruzar el caminito y los gamelotales de la hacienda, seguía el mismo caminito con casitas y casitas hasta llegar a Los Chorros en donde íbamos a bañarnos. Uno se iba a bañar a Los Chorros. Eso valía una locha o un medio. Y había tranvías que te llevaban al Nuevo Circo.

Yo un día venía con mi abuela en el tranvía. Ella venía sentada y yo al lado. Cuando el tranvía estaba llegando al Nuevo Circo, ella se desmayó y se cayó al piso. Los tranvías no tenían puerta. Bueno, menos mal que ya estábamos llegando. Entonces todos nos bajamos y ella lo primero que dijo fue: "mis medias". Porque durante la guerra, y las medias de nylon no se conseguían, porque ese material se utilizaba para hacer los paracaídas. Dos o tres meses fue que se dio cuenta que tenía fractura y la operaron en el hospital. Era una de esas andinas recias y fuertes. Y admirable trabajadora.

Caín adolescente, la opera prima

CM: *Tu primera película fue Caín Adolescente ¿no?*

RCH: Si, la obra de teatro la estrené en el año 1955, la escenografía me la hizo Alberto de paz y Mateos. Cuando ingresé en el liceo Fermín Toro yo me inscribí en el grupo teatral del que él era director. Allí Estudiaban Nicolás Curiel, Joe Campusano. Y entonces, yo escribí primero, *Los adolescentes*, que se ganó el premio en el Ateneo pero nunca se montó porque no habían jóvenes actores. No existían. Yo le hacía papeles a Horacio Peterson de jóvenes porque no había jóvenes que actuaran. Yo le decía, a mí no me gusta actuar Horacio pero, no habían jóvenes. La segunda obra que escribí fueron *Mundos Horizontales*. Y la monté con José Torres, Luis Samonta, que aún viven. Y los otros dos eran Luis Gerardo Tovar y Manuel Lusinki quien después fue secretario del Sindicato de Radio y Televisión. Después fue que escribí *Caín adolescente*.

CM: *¿También fue tu primera película?*

RCH: La primera película que yo hice fue *Caín adolescente*. Estaba influenciada, sin yo darme cuenta por esas películas francesas que yo vi en mi infancia y adolescencia.

CM: *¿Cómo recibe el público y la crítica esta obra?*

RCH: Aquello fue sorprendente, todo el mundo escribió sobre esa obra. Ida Gramko, por ejemplo. Se dijo que nacía un nuevo dramaturgo. Bueno, fue un éxito. Imagínate, la estrenamos en la Casa Sindical del Paraíso. La produjo Juana Sujo y la Sociedad Venezolana del Teatro. Yo era un muchacho en esa época. Claro la obra tenía a Tomás Enrique, Antonieta Zamorano, Enrique Benshimol, tú sabes tenía en el reparto gente conocida. A Dayana Jiménez que hacía Frijolito y Robustiana en la radio y en mi obra hacía el muchachito. Duró tres meses en cartelera y los domingos teníamos que hacer dos funciones.

CM: *O sea un éxito total...*

RCH: Un éxito. Entonces la hice en cine, pero el cine venezolano se había parado. Bueno eso tiene su historia. Como a mí me raspaban en Matemática, Física y Química mi mamá me decía, tú no sirves para nada, te voy a buscar un trabajo.

Y me consiguió un puesto de *Office Boy*, en la Creole Petroleum Corporation. Yo trabajaba ahí con un número, el siete me tocó. "Siete lléveme esto a producción" y yo subía por las escaleras. Ese edificio quedaba frente a la Experimental Venezuela donde yo había estudiado que es donde está actualmente el Alba Caracas y anteriormente el Hilton. Ese edificio después fue la Seguridad Nacional, donde yo estuve preso en la época de Pérez Jiménez. Y yo me conocía el edificio al pelo porque no había ascensores. Cuando yo estaba trabajando ahí Bolívar Films comenzó a hacer películas y entonces yo salía a las cuatro de la tarde y me iba para allá. Y ahí me metí, tenía 1 o 18 años, y mi amigo Horacio Peterson que era el asistente de dirección de Christiansen, el famoso director argentino que vino a hacer *La Balandra Isabel* y otra película, entonces me metió. Después trajeron mexicanos, desde el año 50 que yo tenía 19 años. Cuando vino el director mexicano Víctor Urchua, él se interesó por la literatura venezolana, porque conoció *Doña Bárbara* y todo eso. Pero, no conocía Guillermo Meneses, Uslar Pietri, y como yo leía mucho, y entonces le dije: "yo quiero aprender a hacer cine, nómbrame asistente de dirección". Un niño de 19 años, fui el peor asistente del mundo, porque yo lo que hacía era preguntarle: "¿y usted por qué pone la cámara ahí?" Para mí fue como si me dieran un taller dentro de una película profesional y me sirvió para yo aprender. Yo me sentaba a ver aquello. Alguien me dijo: "Un asistente de dirección nunca se sienta". Era verdad, pero ahí aprendí mucho, en dos películas. *Seis meses de vida* con Amador Bendayán y *Luz en el páramo*, que trajeron de México a Hilda Vera, Luis Salazar y a Carmen Montejó, una actriz cubana hecha en el cine mexicano. Pero cuando se terminó *Luz en el páramo*, fracasó Bolívar Films. Entonces fue cuando yo estrené *Caín adolescente* en el teatro.

CM: *Ya estamos en la década de los años cincuenta.*

RCH: En el 55, el éxito fue tal que yo conocí a Hilario González, un musicólogo cubano casado con Aidé. Ella también tocaba guitarra y daba clases. Ellos eran íntimos amigos de Alejo Carpentier quien había venido a vivir a Venezuela con Lilian su esposa y Hortensia su suegra, y a trabajar en ARS Publicidad y me lo presentaron. Cuando Hilario vio *Caín adolescente* me dijo "eso hay que hacerlo en cine". Y yo "Cómo vamos a hacerlo en cine, ¿de dónde va a salir la plata?" Y él me dijo: "¿Tú no has visto que tu compras un colchón por cuotas, dando cien bolívares al mes y al final del año

te entregan el colchón porque ya lo pagaste?” Vamos a vender acciones para una película y la compañía se va a llamar Allegro films”. Bueno, claro él empezó a vender acciones y mucha gente le dio los 1.200 bolívares de un solo tirón en vez de dárselos por cuotas y cuando tenía 120 mil bolívares, empezamos a hacer la película. Por supuesto, nadie cobraba. Esos 120.mil bolívares eran para comprar el negativo de 35 mm y para pagarles a los técnicos.

No había para pagarle a Bolívar Films. Pero, como yo había trabajado allí, me prestaron el set, me hicieron la escenografía del rancho adentro gratis, lo demás eran exteriores. Y bueno, así se hizo la película, sin cobrar nadie. Se acabó el dinero y tuvimos que esperar conseguir más. Mi padrastro dio 10 mil bolívares e Hilario consiguió un italiano que vivía por la Plaza Miranda y tenía 10 mil bolívares debajo del colchón. Yo lo convencí de que invirtiera ese dinero en *Caín adolescente*. El pobre lo perdió todo porque *Caín adolescente* no dio un centavo (risas) pero, así se terminó la película.

CM: ¡Qué maravilla! ¿Y qué tal la recepción de la película?

RCH: Bueno, tuve la suerte de ser invitado al Festival de San Sebastián. Las invitaciones a los festivales llegaban a través del Ministerio de Educación. Y en España no audicionaban las películas, era la época de Franco, y entonces el Ministerio de Educación me llamó. Ahora, para los distribuidores esa era una película de cerros, una película comunista de cerros. Trataron muy mal la película y la quitaron del Cine Metropolitan donde evidentemente había ido gente, la pasaron a los cines de segunda a dos bolívares y la tumbaron económicamente. Y en San Sebastián fue un escándalo espantoso. Cuando ella le decía al negro: “Bésame mi amor” y ella besaba al negro, la gente pateaba, y cuando decían la palabra “aborto” la gente pateaba. O sea un escandalazo. Había un cura de izquierda que agarró la película como bandera y empezó a pasarla en un cine en frente del festival. La mía, la húngara y la checa como que era o la francesa también y tuvo muy buena crítica de los críticos. Bueno, ese fue mi debut. Pero claro salí con las tablas en la cabeza porque, premio no me dieron y era muy jovencito.

De la relación entre el teatro y el cine

CM: *¿Cuántas películas tienes filmadas hasta los momentos Román?*

RCH: Con esta que estoy terminando ahorita, son 22.

CM: *O sea que hasta el año 2001 tenías 17 películas realizadas. Pandemónium era la última película para ese momento y posteriormente, durante la década siguiente has hecho Zamora, Días de poder, El Caracazo y La planta insolente. Desde un principio tu cinematografía estuvo vinculada al teatro, es como una dupla inseparable. Ha sido absolutamente íntima la relación entre el teatro y el cine ¿Cómo explicar eso? ¿Lo visualizas primero en el cine, o en el teatro como es eso?*

RCH: No, es solamente que tienes una obra de teatro y después la adapto. Es que la mayoría de las películas son primero obras de teatro y posteriormente son cine. Sin embargo, yo sé que el cine es totalmente diferente del teatro y la televisión es diferente también. Entonces, yo digo que yo tengo una esposa y dos amantes, pero no sé cuál es la esposa si el teatro o el cine, por su puesto la televisión sería la amante.

CM: *¿Pero te has quedado con el cine?*

RCH: Pero me he quedado con el cine.

CM: *Bueno, entonces el cine como que es la esposa.*

RCH: Exacto, el cine es la esposa. Bueno, terminé una obra de teatro, no se ha estrenado. La empecé a escribir en el año 1980 en Nueva York, ya la terminé. Y cuando hice el reparto le pedí a Silvia Inés Vallejo que me hiciera los vestuarios. Se la pase a Costa Palamides para que él la dirija, pero todavía no la ha montado. Con el mismo reparto que yo escogí. Y tengo aquí (señala una gaveta) medidas dos o tres obras empezadas. Lo curioso de *Bingo* es que la terminé en diciembre de 2012. Saqué las obras y cuando vi, *Bingo* que tenía 10 páginas. Entonces, me puse a escribir y la terminé. Es que a veces se te cierran las puertas "¿qué es esto? ¿Y cómo sigo esto?". A mí me pasó con

Los ángeles terribles. Yo empecé a escribirla y estaba entusiasmadísimo, inclusive la empecé a escribir en Bogotá. Para aquel entonces yo llegué a la casa de un primo mío el cuentista Oswaldo Trejo, quien era agregado cultural en Bogotá. Yo llegué y estaba escribiendo *Los ángeles terribles*. Tenía tres escenas y de pronto me tranquilé. Se me cerró la puerta. Como que no era su momento. Y entonces, un día vi *Ultimas Noticias* y decía "Ballet rosado en la Charneca". Un viejo borracho que yo tenía en mi obra, y lleva a adolescentes, tiene dos muchachos y una chica a quienes enseña a robar, un poco como en *Oliver twist* ¿verdad? Entonces este viejo que salía en *Ultimas Noticias*, que hacía orgias con esos adolescentes, me dio la clave para terminar mi obra. Cuando yo vi que ese borracho viejo bautizaba muñecas, yo terminé la obra. Y la obra es un viejo borracho que bautiza muñecas y en el último acto bautiza una muñeca. En el montaje que yo hice la escenografía fue de Víctor Valera, hermosísima. Y cuando Cabrujas la montó, las muñecas y la escenografía eran de Jacobo Borges. Las muñecas fueron inmensas, casi se tragaban la obra. Pero fíjate, como por una cosa del periódico eso del ballet rosado lo inventó Oscar Yáñez, lo mismo que lo de Pérez Jiménez persiguiendo mujeres en una motocicleta en La Orchila, eso es un invento absurdo.

CM: *Sí, Oscar Yáñez ha sido un periodista sumamente versátil y ocurrente.*

RCH: *Sí, bueno fíjate como es la creación, yo tengo una obra allí que se llama *El garaje* que no la he terminado. Tengo dos o tres. Terminé Bingo, y la quiero estrenar.*

CM: *¿Se podría decir entonces que esa yunta entre el teatro y el cine forma parte de un proceso creativo tuyo de alguna manera?*

RCH: *Claro, porque yo al mismo tiempo que estaba en el teatro con Alberto de paz y Mateos en el bachillerato y veía mucho cine. Adoraba el cine y me metía en el cine de los años cuarenta. Pero el cine tiene un lenguaje y el teatro tiene otro. Cuando adaptamos *La quema de judas* José Ignacio y yo hacíamos juegos, por ejemplo: "Cuéntame de La quema de Judas" y él había hecho el papel del periodista, que había sido un éxito en los años sesenta. Se sabía la obra de memoria. ¿Para qué se la iba a contar? ¿Pero tú sabes cuál era la idea? No usar el dialogo del teatro en el cine. Es reescribir el mismo argumento y los mismos personajes pero cinematográficamente, es otro lenguaje.*

CM: *En el cine predomina la imagen.*

RCH: Exacto, sobre la palabra. Hay escenas que son exactas, por ejemplo cuando la Argentina está ensayando el tango uno, se equivoca y cambia la letra, es igualita en las dos porque es válida en las dos, pero todo el mapa es diferente. Las locaciones...

CM: *Exacto en el Pez que fuma por ejemplo, tú tienes locaciones en bancos, en la orilla de la playa, tienes locaciones en la ciudad, en la autopista. Eso te lo permite el cine y no el teatro, por mucho que intentes espacios diversos a partir de la imaginación y de las distintas escenas que puedas construir, ahí es diferente. En el teatro juega más la síntesis.*

CHR: Exacto, claro que los personajes son los mismos, por ejemplo La Garza tiene mucha fuerza en el teatro. Sabes que están montándola ahorita porque *El Pez que fuma* cumple 45 años de estrenada en el teatro. Me la pidió un productor que se llama Oswaldo Estrada. Ayer fui a ver el primer ensayo. Lo dirige Elba Escobar que lo hace estupendamente. Yo fui a ver una obra dirigida por ella que se llama *Relatos borrachos* para aceptar que dirigiera mi obra, el productor me llevó. ¡Estupendo! Dirige muy bien, y La Garza la hace Caridad Canelón. La van a estrenar en septiembre y estará en cartelera durante octubre, noviembre y diciembre en el Trasnócho.

La presencia del excluido social y otras constantes en la dramaturgia de Chalbaud

CM: *Hay varias constantes en tu dramaturgia y en tu cine, una de ellas es tu preocupación por el excluido social, el marginal. Esto atiende a tu manera de ver la realidad ¿Consideras que ese excluido social de tus primeras películas es igual al excluido social de la época actual?*

RCH: Evidentemente deben haber excluidos sociales que son igualitos y que no han progresado, pero también debemos ver excluidos sociales que han progresado, que han sido

por ejemplo ayudados, o tomados en cuenta, que eran invisibles y este último gobierno los volvió visibles. Cosa que ha molestado profundamente a algunas personas, por ejemplo, yo tengo una amiga que no te digo el nombre, que se mudó de La Florida porque están haciendo edificios en frente de su casa.

O sea la gente que va a vivir allí no es de su alta alcurnia y se supone que ella es la Duquesa de Alba. Yo no sabía que ella era de la realeza. Eso me parece terrible, porque yo pienso que todos somos iguales. Yo llegué a Caracas en ese autobús de la ARC y mi abuelita vendía estampillas, mamá trabajaba y vivimos en una pensión. No teníamos plata ¿Verdad? Éramos humildes, en mi casa mi mamá y mi abuela vendían dulce de leche coreano. A diez bolívares. Nosotros vendíamos eso porque con los sueldos no nos alcanzaba. Y una vez a la semana, uno de esos dulces se ponía en la mesa y nos lo repartíamos ¿Me entiendes? Entonces, yo he vivido eso y pienso sinceramente que todos somos iguales, para mí yo no distingo entre Uslar Pietri y un taxista. Para mí son seres humanos. Por ejemplo, con respecto a los que dicen ahorita que la gente está dividida, yo pienso que no es que estamos divididos, estamos desunidos. Yo sigo queriendo enormemente a miles de personas y trabajo con ellas, que no piensan igual que yo.

El ejemplo de Elba Escobar o Caridad Canelón. Cuando trabajo en la Villa del Cine no le pido a la gente un carnet ni le pregunto “¿usted pertenece al partido tal?” Nada que ver ¿me entiendes? Pero hay gente que es muy arbitraria y muy radical. Y de ambas partes, por supuesto.

CM: Es evidente que ese marginal de treinta años atrás al menos a esta parte, está mucho más condicionado por una problemática urbana y por ende es un marginal mucho más marcado por la violencia.

RCH: En mi obra *Mundos Horizontales* en el año 1953 hablo de que la gente dejó los campos para irse a trabajar en los campos petroleros. Eso te trae bendiciones y te trae maldiciones ¿Me entiendes? Pero, te marca. Hay un desarrollo del país porque hay más dinero, claro, aunque ese dinero esté mal repartido. Por lo menos hay que repartirlo bien. Todo el mundo merece, ¿verdad? ¿Por qué unos se van a aprovechar de eso y otros no? Eso no es manera de verlo.

CM: *O sea que el contexto del país va marcando las características de ese excluido social, evidentemente.*

RCH: Otra cosa, por ejemplo ahorita hay una campaña de la oposición para mostrar que la delincuencia es terrible, y atribuirle al gobierno de Chávez que hay más delincuencia. Resulta que todas mis películas y todas mis obras son sobre la delincuencia. La delincuencia siempre existió. Tanto de los barrios como de las instituciones.

Yo hice todas mis películas porque me pidieron que me las querían comprar en el extranjero. Me dijeron "mándanos varios tráiler" y cuando yo puse todos los tráiler de mis películas, una detrás de otra, todo era sobre la violencia, y yo soy un tipo pacífico. En *La quema de Judas* están esos ladrones que se llevan cosas y después está *El Caracazo*, *El Porteñazo* donde mueren los soldados. En *Sagrado y obsceno* es la lucha de la guerrilla de los años sesenta y el comunista que se enamora de la niñita que va a hacer la primera comunión. En *El Pez que fuma*, cuando yo la estrené, la gente dijo que era una crítica al gobierno del momento, que ese era el país que estaba corrupto. El país prostituido. Y era el país de CAP. Yo siempre he pensado así. Ahora esa gente, por ejemplo, Alfonso Molina que me dedicó un libro hablando maravillas, como que no se dan cuenta de lo que decían mis obras. Entonces, ahora yo no sirvo porque yo pienso de esa manera. Supongo que se arrepentirá de haber escrito ese libro.

CM: *No se puede arrepentir porque yo creo que él es un crítico inteligente y muy del lado del cine nacional, pero...*

RCH: Bueno...

CM: *¿Eso forma parte de esa polarización tan grande que estamos viviendo, de la radicalización?*

RCH: Es que yo creo que eso lo está exacerbando la oposición porque le interesa ese odio, producir ese odio en la gente. Entonces, a través de esos canales horribles de televisión lo que produce es odio. Yo aquí mismo en el edificio donde vivo, he tenido problemas por eso. La gente me trata con respeto y todo pero, ha habido detalles que me indican que hay un odio. Alguien pasa y te mira como si tú fueras Satanás.

CM: *¿Qué mueve a Román a fijarse en ese excluido, a fijarse en ese ser de los barrios, en esa violencia, qué sentimientos, qué parte de ti está presente allí?*

CHR: Yo creo que todo nació en un aula de clases cuando un muchachito me acusó de que yo le había robado la pluma y era mentira. Eso fue una injusticia terrible. Y los demás niños me obligaron a pelearme a golpes con él. Entonces, ese odio a la injusticia nació ahí. He visto muchas injusticias. Me parece injusto que unos tengan más y otros no tengan.

CM: *En tu cine hay una presencia constante de lo mágico religioso ¿Qué lugar a ocupado la religión en tu vida?*

RCH: Mis mujeres andinas jamás me llevaron a misa. Me hicieron hacer la primera comunión pero no vivían dándose golpes de pecho, y jamás, ni mi abuela, ni mi bisabuela, ni mi mamá fueron ningún domingo a misa.

CM: *Es decir, esto no forma parte de tu biografía sino de una observación de la realidad.*

RCH: Sin embargo, cuando mamá me metió interno en el colegio San José de Los Teques para ver si yo estudiaba y pasaba Química, Física y Matemática, Los Salesianos nos hacían oír la misa todos los domingos a todos los alumnos. Y nos decían que si uno creía en la Virgen María, uno no iría nunca al infierno. Porque en el momento de morir, la Virgen María te iba a dar el chance de que te arrepintieras de todo. La influencia religiosa me vendría de ese lapso en el que yo estuve estudiando allá con los salesianos allí habían estupendos profesores de Matemáticas, de Literatura...

CM: *¿Y qué lugar crees tú que ocupa el sentimiento mágico religioso en nuestras poblaciones?*

RCH: Bueno, imagínate que entras a un rancho y está la María Lionza, Jesucristo, Carlos Gardel, Jorge Negrete, ahora estaría Chávez, y todo eso está reunido. Eso me asombró siempre. Entonces, en todas mis obras aparecen esos iconos reunidos porque siempre son parte del pueblo. Ellos necesitan creer en algo.

CM: *¿El fenómeno político Chávez, está influenciado por creencias mágico religiosas, entonces?*

RCH: Quizás algunas personas lo ven desde ese punto de vista. Yo jamás pensé que en la época de CAP y Lusinchi, podía pasar en Venezuela lo que ha sucedido. Me parecía que era imposible, y apareció Chávez y lo hizo. Al principio yo dudaba mucho. Entonces fue como maravilloso “nos salvamos” pensé yo. Esta aparición es mágica, es estupenda. Con todos sus defectos y todos sus problemas. Él ha hecho cosas tan maravillosas que es un peligro demostrar que un país puede crecer bajo el socialismo, por ejemplo. Y entonces, eso es un terror en el mundo entero porque, se supone que solo con el capitalismo la gente puede crecer y eso es mentira. Sí, con el capitalismo crecen y se hacen ricos, pero es un solo para un sector de la población, no para esa gente invisible que él hizo visible.

Del melodrama y la televisión

CM: *En tu obra hay otra influencia muy importante la del melodrama mexicano ¿Es Venezuela, es América Latina un melodrama?*

RCH: Y no solo América Latina, cuando proyectaron en España la telenovela venezolana *Cristal* las mujeres dejaban de cocinar. Cuando llegaba el marido no había almuerzo porque todas estaban viendo *Cristal*. Cuando el rey recibe a Carlos Mata y Jeannette Rodríguez te das cuenta que lo del melodrama no es solo en América Latina. El melodrama viene de España y de Francia. ¡Ellos son tan melodramáticos! Quizás hemos heredado el melodrama de ellos. Cuando estaban dando *Cristal*, yo iba a España, porque mi mamá vivía allá.

CM: *Es una manera de vivir la realidad.*

RCH: Si, de sentirla. Venía una señora española en el avión y yo le dije “¿usted vive en Venezuela?” Y la señora me dice: “no, yo vivo en España pero voy para allá a ver *Cristal*”

porque ustedes hablan tan bonito que ahí no puede haber gente mala” Y Yo dije: “bueno, en todas partes hay gente mala”. Pero fíjate, aquello fue un éxito. Después cortaron la distribución de estas novelas en España.

CM: *¿A qué atribuyes eso, Román?*

RCH: Bueno, porque primero le cayeron encima los críticos. Decían que esa novela, el éxito de Venezuela y Latinoamérica no lo había tenido ningún programa español antes y en ese género, menos. Yo conozco gente que está asesorando esos canales de televisión que se llaman Pasiones y Novelas. Y me han dicho que no escogen ninguna novela venezolana. Nosotros le quitamos a México el lugar que ocupaba.

Ellos eran los que exportaban y de pronto Venezuela fue la que empezó a producir novelas que tuvieron más éxito que las mexicanas. Entonces, en todas partes esa gente reaccionó para tumbar lo que hacíamos. Imagínate, cuando yo estaba en Cangrejo un joven crítico español me dijo: “Esta película está muy bien pero es una pena la forma en la que habláis”. Al revés de lo que paso con *Cristal*. El “qué bonito hablan ustedes” se transformó. Entonces, que no fue Chávez que dijo “no vamos a hacer ninguna novela venezolana”. Cisneros compro el 20% de Univisión en México y se dio cuenta de que era más cómodo comprar las novelas que tener gente con sindicatos aquí.

Y entonces de ahí viene la cosa de que no se sigan haciendo telenovelas o muy pocas. Antes cada canal hacía tres, algunas espantosas. Yo renuncié a la televisión en 1981 porque me di cuenta que me había convertido en un prostituto; te pagan maravillosamente pero todo es superficial.

CM: *Tú eres un hombre de izquierda, evidentemente. No perteneces a ningún partido político pero, compartes una posición política ¿Estando joven tuviste contacto con el pensamiento marxista? ¿Tienes una formación marxista, Román?*

RCH: Una predisposición natural. En los años sesenta, me metí en una marcha de esas en contra del gobierno de Betancourt, y me dio hepatitis. Empecé a orinar rojo, a hacer pupú blanco y me puse amarillo. Tiene que haber una gran solidaridad con la gente ¿me entiendes? O sea, no es por pertenecer a un partido sino una cosa innata.

CM: *Has sido un hombre muy premiado ¿Te consideras un hombre exitoso?*

RCH: Sí. ¿Y sabes por qué? Porque cada vez que yo salgo al interior a filmar mis películas, cada vez que camino por algún lugar de esos, es una sorpresa, la gente me reconoce en las calles, los actores extranjeros y no extranjeros me piden autógrafos. Y yo me quedo sorprendido porque por lo general eso les ocurre a los actores. Para mí eso es una bendición. Sigo siendo el hombre sencillo de siempre. A veces me han reclamado “pero usted es demasiado sencillo”. Sí, es como una bendición y sí me siento exitoso, porque es un éxito que tú camines y la gente en la Plaza Bolívar te salude y también en Coro. En una calle de Coro me metí en un bar y me dicen “tómese ese cocuy” y yo les digo “no yo no puedo, yo soy diabético” y entonces me responde “eso cura la diabetes tiene que tomar” y entonces me veo obligado (risas) porque el hombre estaba borracho.

Misceláneas

CM: *¿Que te gusta hacer fuera del cine?*

RCH: Leer, yo no puedo vivir sin leer. A veces prendo la televisión y paso y paso de canal y nada me interesa, entonces leo. Yo no puedo dormirme sino leo.

CM: *¿Qué lees?*

RCH: Todo tipo de libros. Libros nuevos que salen, me interesa mucho la literatura venezolana, también me acabo de volver a leer después de muchos años Memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar. Ahora a mis ochenta años es como si la leyera por primera vez. Uno la entiende más. Entonces leo así. A veces leo a Chejov.

CM: *Tenemos una oferta literaria muy numerosa en los momentos actuales. ¿Cómo te orientas a la hora de seleccionar un libro?*

RCH: Visito mucho las librerías y voy leyendo las contraportadas de lo que me llama la atención. Veo de qué se trata, y si me interesa...También, por intuición compro libros de autores que no conozco. No dejo de interesarme también por los consagrados. Y así voy.

CM: *¿Qué piensas de los clásicos?*

RCH: Bueno, que son inmortales. Por ejemplo, Shakespeare no se termina de leer nunca. Es como una Biblia.

CM: *Dime algunos autores cinematográficos que tú piensas que te marcaron como cineasta.*

RCH: Bueno, a mí me marcó como cineasta subir al balcón del cine Continental a ver una película que se llamaba *Roma ciudad abierta*. Hasta ese momento yo había creído que el cine se había hecho para escapar de la realidad. Pero, cuando vi esa película y *Los Olvidados* de Luis Buñuel, me di cuenta que el cine era también para enfrentar la realidad. Y esas dos películas me cambiaron el concepto. No solo del cine, de la vida. Lo mismo que la prisión cuando Pérez Jiménez, me abrió los ojos ante muchas cosas. A Rosellini y Buñuel los admiro muchísimo.

Tengo un libro sobre la influencia de Buñuel que no me acuerdo quien fue que lo escribió y me mencionan a mí. Porque yo adoro a Buñuel. Yo lo conocí y le hice un reportaje en el año 1952, en México. Estaba filmando con Arturo de Córdoba y Delia Garcés. Fui al set, después le visité en su casa y le entrevisté. Bueno yo era un muchacho, pero me dio la entrevista muy serio. Y el cine italiano de toda esa época, el cine italiano de socia Loren, Rosellini, Comencini, Monicelli, yo tengo todo ese cine italiano. Y a Hollywood lo destrozo.

CM: *Empezando por el neorealismo italiano...*

RCH: Todavía existe, yo tengo. Martin Scorsece, cuando era niño veía películas italianas en el televisor de su casa con títulos en inglés. Y él tiene una joya. Yo todo lo que tenía en VHS se lo regalé a la Cinemateca pero, les dije que les donaba todo eso pero, que por favor me pasaran algunos títulos.

Entonces esos tres documentales de una hora, sobre el cine italiano de Martin Scorsece los recomiendo. Él ha logrado meter escenas grandes de todas las películas italianas del mundo, es una maravilla.

CM: ¿Cómo descansas?

RCH: Descanso leyendo, y jugando con los perros. Yo los adoro. Ellos son una maravilla. Pero no es que adore a los perros más que a la gente ni a la gente más que los perros. Es que sus ojos cuando te miran es algo especial. Cuando me voy de viaje, aquellos perros me miran con un amor enorme.

CM: ¿Te gusta comer?

RCH: Si, pero he rebajado 10 kilos, porque me subió la azúcar a 200. Entonces me mandaron una dieta que seguí rigurosamente. Entonces en esas filmaciones dejaba dos o tres noches sin cenar y me comía una manzana a las 6 pm y rebajé. Estoy pesando ahorita 90 y pesaba 102. Eso es estupendo para lo de la diabetes. Pero si me gusta comer. Nunca he dejado de comerme un helado. Porque a mí me parece que no hay que ser exagerado en las cosas. De vez en cuando no es malo un helado, ni un dulce (Risas)

CM: Evidentemente viajas mucho ¿no?

RCH: Me encanta viajar. Me parece algo extraordinario

CM: ¿Cómo maneja Román el problema del éxito, de la gente? Eres un hombre muy solicitado.

RCH: Bueno, de la mejor manera posible. Por ejemplo, cuando yo filmo todo el equipo tiene una gran diferencia conmigo, no por la edad, aunque me ayudan por las escaleras y eso. Yo lo manejo de la mejor manera posible, ni me siento superior ni al revés. Con cariño que es como debes manejar las cosas.

CM: Román la gente te ve dulce, amable, trabajador, generoso ¿Qué otras cosas es Román?

RCH: Bueno, a veces pego unos gritos horribles, y me pongo furioso. Las estupideces me ponen furioso. A veces he fingido para poder conseguir algo, finjo estar un poco más furioso de la cuenta. Pero a mí me gusta trabajar con amor. A mí me gusta que la gente se sienta bien con lo que están haciendo ¡Por Dios, están haciendo una cosa maravillosa! Están haciendo una película, una obra de teatro. Una vez nombré un asistente y cuando entré, le estaba gritando a los actores. Entonces le dije, "te me vas

de aquí, yo jamás le grito a un actor" ¿por qué tú le estas gritando? Te me vas, no te quiero de asistente" Hay gente que cree que mandar es tratar mal o gritar a la gente y eso no es mandar. La gente tiene unos conceptos horribles. O creen que dirigir es salir con un visor y una gorra, tú sabes, toda la pantalla. Yo detesto las pantallas, las cosas tienen que ser auténticas.

CM: ¿Qué opinión tienes del cine venezolano de hoy?

RCH: Bueno, se están haciendo muchas más películas que antes. Unas muy buenas y otras muy malas, como es lógico en cualquier cinematografía. Es imposible que el 90 % de las películas sean maravillosas o el 100%. Pero se ha progresado muchísimo. Están surgiendo muchos jóvenes cineastas. Yo fui a un festival de cine llanero y de los cinco estados llaneros todos eran jóvenes. Y uno filma hasta con camaritas de esas y uno ve los cortos y te sorprendes. La maravilla. Fui jurado del festival de Barquisimeto y ganaron dos películas de Mérida. Las que se hacen en la Escuela de Cine de Mérida, en la ULA. Llegaron dos o tres películas maravillosas, premiamos varias. Maracaibo también está haciendo buen cine. Yo siempre digo que los jóvenes de hoy tienen derecho y deber de hacer mejor cine que el que nosotros hicimos, porque ahora tienen más facilidades. Claro que a veces tener facilidades no es muy bueno porque la gente se pone cómoda.

CM: ¿Que le recomendarías a los cineastas de hoy en día?

RCH: Ser cultos. Tratar de ser como los hombres del Renacimiento que sabían de todo un poco. Porque el cine es el Séptimo Arte. Tienes la literatura, la pintura, el ballet. Entonces si es el Séptimo Arte tienes que saber de todo ¿Cómo vas a dirigir una cosa si no tienes cultura? Cultura general. Deben leer, educarse. Es que me horroriza lo que ha hecho la televisión con la gente. Ya no lee sino que ven esos espectáculos espantosos que han reblandecido el cerebro humano.

CM: Estas haciendo muchas películas históricas, actualmente ¿Es posible reescribir la historia, hay varias formas de escribir la historia?

RCH: Bueno, la que estoy haciendo ahora es una historia sobre Cipriano Castro. Hicieron *El Cabito* que era una cosa contra él. Allí lo único que importaba reflejar era

que le gustaban las mujeres y que coleccionaba abanicos de las mujeres con las que se acostaba. Pero, él tenía otras cosas: su lucha, su palabra. Hay maneras de contar la historia. Claro hay puntos de vista, por ejemplo, cuando yo fui a pedir casa para filmar Zamora, una señora por allá me dijo “¿y van a filmar la película de ese bandido?” nosotros le respondimos “sí estamos buscando casa” y cuando se enteró del premio que le dábamos por alquilar la casa, ahí no le importó.

CM: ¿Qué mensaje quieres dejarle a los jóvenes lectores de nuestra revista?

RCH: Que estudien, que vean mucho cine. Yo le voy a donar todas mis películas a UNEARTE, y no solo mis películas, todos los libros que teatro y de cine porque tienen que leer mucho también. Entonces, yo lo estoy poniendo en mi testamento. Pero, yo quiero que cuando se lleven eso, esté muy bien cuidado. Es necesario que alguien preparado se ocupe de clasificar libros y películas, porque para mí va a ser un placer que a los estudiantes de cine y de teatro de todas partes, todo eso que me he pasado recopilando, les sirva para su educación.

Galería Fotográfica



LA VIDA INTIMA DE UN PROSTITULO

El Pez que fuma




¡LA PELICULA DEL REVENTON Y E
DESTRAMPE CON LA MUSICA MA
TROPICAL Y GUAPACHOSA!


Los Angeles Terribles

de *Román Chalbaud*
en versión y dirección de
Mario Sifuentes



GENTE DE CINE C.A. PRESENTA A
MIGUELANGEL LANDA - CLAUDIO BROOK
EN UN FILM DE **ROMAN CHALBAUD**

LA QUEMA DE JUDAS



Cain adolescente

ROMAN CHALBAUD



LOS ANGELES TERRIBLES

DE ROMAN CHALBAUD
FEBRERO - MARZO - 1967



ROMAN CHALBAUD

LA QUEMA DE JUDAS

de Román Chalbaud

De público....
Y ovaciones

La obra que inicia la historia de un teatro
verdaderamente popular.

Sagrado y Esceno

CLASE "C"

TEATRO NACIONAL
TELÉFONO: 41-59-56

— HOY —

Vespertina a las 5,45 p.m.
Noche a las 9,30 p.m.

Precios: Patio numerado Bs. 10. - Sofá Bs. 6.
Palco Bs. 4. - Galería Bs. 2.

Impuestos exonerados por el Concejo Municipal

Roman Chalbaud (RAS)

CANGREJO

DENTE DE CINE, C.A.

Presenta

Un Film de Roman Chalbaud

Basado en el libro de

CUATRO CRIMENES CUATRO PODERES de

FELIX MARROU LEON

MIGUELÁNGEL LANDA
CARLOS MARQUEZ

AMÉRICA ALONSO DOMÍNGUEZ
DEL CASTILLO

Un Film de
Roman Chalbaud

EL CARACAZO

El día que cambió un país

CUCHILLOS DE FUEGO

de
ROMAN CHALBAUD

con
Miguel Angel Landa
Marisela Berti
Javier Zapata
y la presentación de
Gabriel Fernández

La OVEJA NEGRA



Román
Chalbaud











UNEARTE
por dentro



Modesta Bor

Honor a quien honor merece.

Homenaje a la compositora Modesta Bor y al actor Carlos Márquez

Durante el mes de julio un grupo de músicos venezolanos realizaron en la Sala de Conciertos de nuestra Casa de estudios un concierto en homenaje a la fallecida compositora Modesta Bor quien fuera una destacada creadora y arreglista de suites, sonatas, conciertos e innumerables piezas corales. Alumna del célebre maestro Vicente Emilio Sojo, cursó estudios en la Escuela José Ángel Lamas y en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú. El homenaje permitió escuchar obras emblemáticas de esta compositora venezolana ya desaparecida: Pequeño concierto para oboe y clave (1958), así como también la Suite para cello y piano (1961). Beatriz Bilbao, también compositora, ofreció las palabras introductorias de este agradable encuentro en el cual además participaron los músicos Belén Ojeda (piano), Jacinto Herrera (oboe), Carlos Salas Ballester (piano) y Elio Herrera Sánchez (violoncello).



Carlos Márquez

De igual manera, durante el mes de septiembre el gran actor venezolano Carlos Márquez, como una despedida de su extensa carrera artística, interpretó un monólogo escrito por el dramaturgo José Gabriel Núñez sobre la base de la obra *El Canto del Cisne* del dramaturgo ruso Anton Chejov, bajo la dirección de Ibrahím Guerra. *El Último Adiós. Inolvidables*, más que una despedida, fue hermoso acto celebratorio donde el público compartió en la Sala de Conciertos dentro de una atmósfera de intimidad con Vasili Vasílievich, un viejo actor que termina de hacer la función con la cual pone punto final a su carrera teatral y quien, cuando cae el telón, se queda viendo desde el escenario la sala vacía e inicia un melancólico viaje a través de sus recuerdos. Referirse a Carlos Márquez es abordar la historia del arte actoral en el país. Su nombre está vinculado al desarrollo de telenovelas emblemáticas, pero también al de grandes figuras del teatro como Juana Sujo, quien fuera su esposa y compañera de artes escénicas. Con el lucido acompañamiento musical de Tony Monserrat al piano, y la sugestiva escenografía del profesor Edwin Erminy. Este unipersonal sirvió también para mostrar las dotes de cantante del primer actor en su interpretación de varios clásicos del bolero.



¡Dramaturgia venezolana, presente!

No podía ser de otra manera. Tal y como lo señalara Francisco Denis al referirse a las motivaciones que lo llevaron a dirigir el montaje de *Bajo Tierra* compuesto por las obras *Mariposas de la Oscuridad*, *El Vendaval Amarillo*, *El Raudal de los Muertos Cansados* y *Las Torres y el Vientos* del dramaturgo venezolano César Rengifo: <Decidimos producir las obras que componen la llamada “Tetralogía del petróleo” por el extraordinario contenido dramático de las piezas, además de la riqueza de los personajes. A esto hay que agregar el valor histórico que se logra recoger para el abordaje del proceso de cambio cultural, social y político que signó a Venezuela exigiéndole la recuperación de la soberanía petrolera de hoy>. De esta forma, el director del grupo teatral Río Teatro Caribe desde la perspectiva crítica que ofrecen estos textos de la historia del país, se propuso rendir un merecido homenaje a la memoria del autor. Los textos fueron adaptados por Karin Valecillos, joven dramaturga preocupada por indagar los acontecimientos recientes de la historia venezolana. La obra pudo ser disfrutada por el público asistente durante el mes de mayo en la Sala Ana Julia Rojas.

También se hizo presente en la Sala Horacio Peterson una obra del polifacético maestro Humberto Orsini: *La Convención*. La pieza fue concebida como un “Sainete para deseducarnos” y su sinopsis se expresa mediante la frase: “Disparate cotidiano de ambiente electoral”. De tal manera el autor se propone exponer el absurdo en la retórica de la Historia Contemporánea de Venezuela a través de la historia de un grupo conformado por seis personajes, quienes se encuentran en un salón donde se celebrará una convención. Al estar presente todos los invitados se da comienzo a una discusión sobre la situación actual del país, donde cada uno interviene con opiniones desalentadoras, teorías y ejemplos, sobre puntos aparentemente nada concretos, como: “La cosa y el coroto”, lo cual va generando contrariedad y malos entendidos entre todos sin llegar a conclusión alguna. Con este sainete, género que tuvo su auge en nuestro país en la primeras décadas del siglo XX, Orsini reafirma su preocupación por el comportamiento y costumbres propias de la idiosincrasia del venezolano. La puesta estuvo a cargo del Centro Nacional de Teatro y Guarroteatro del 7 al 10 de noviembre, en la Sala Horacio Peterson de la Universidad Nacional Experimental de las Artes-Plaza Morelos.

Y la Compañía Universitaria de las Artes Teatro no se queda atrás en la tarea de incluir en su repertorio obras de dramaturgos venezolanos. Y ya para finalizar el año, en el



mes de diciembre, en la Galerías Los Espacios Cálidos, hace realidad el montaje de la obra *Limbo*. Bajo la dirección de la profesora Diana Peñalver, acompañada de Miguel Issa, Costa Palamides y Juan José Martín la propuesta escénica estuvo basada las obras *Obituario* y *Mínimas* de la dramaturga venezolana Xiomara Moreno. La primera inspirada en lo antiguo y en la música del compositor César Frank a través de la lectura de Jung cobra una particular textura escénica. En el caso de *Mínimas* dentro de una propuesta más bien conceptual se fragmenta el espacio para mostrar ocho situaciones sin soluciones definitivas.

Nuevos egresados y nuevos maestros honorarios

Los días jueves 12 y 13 del pasado mes de diciembre en horas de la mañana se llevó a efecto en la Sala de Teatro Ana Julia Rojas de nuestra Casa de Estudios el acto de grado de la IX promoción de Técnicos Superiores Universitarios en las áreas de ejecución y producción musical y la X promoción de Licenciados en danza y música. De igual manera se hizo un reconocimiento por su labor en favor de la cultura a cuarenta y ocho nuevos maestros honorarios.

Tan importante evento contó la presencia de las autoridades universitarias encabezadas por la Rectora Emma Elinor Cesín, del Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria Pedro Calzadilla y del Viceministro de Cultura para el Desarrollo Humano Néstor Vilorio. En el marco de la celebración del V aniversario de su fundación, la



ocasión fue oportuna para poner de relieve los logros alcanzados por la UNEARTE, en su compromiso con la enseñanza y el impulso que ha dado a la labor destacada de cultores y artistas representantes de las comunidades organizadas y de las áreas de investigación de las artes en un esfuerzo por preservar nuestro patrimonio cultural.

Reductos

Por: Carlos Paolillo

La danza en sus expresiones teatrales ha sido un interés permanente de Leyson Ponce como autor de movimientos. El mundo de las ideas, el cuerpo depurado y el gesto elocuente constituyen características esenciales de su personal visión de la coreografía, dentro de la cual el sentido dramático prevalece. Cada ejecución corporal es la resultante de la indagación de un sentimiento, por lo que su proceso de abstracción está contaminado de acontecimientos y realidades concretas. Sin embargo, el verismo con el que aborda la condición humana, en la escena alcanza elevados niveles asepsia formal.

El texto en Ponce representa un punto de partida necesario. Esta base dramática logra su conversión en discursos corporales plenamente autónomos de aquellos que la originan. Samuel Beckett y Heiner Müller, en manos del coreógrafo, adquieren una corporalidad inédita y una proyección ampliada más allá de la escritura. Si bien lo textual subyace, el movimiento se erige como fundamental.



Hotel inframundo, la más reciente obra de Leyson Ponce, estrenada por la Compañía Universitaria de las Artes de Unearte en la Sala Anna Julia Rojas, acentúa aún más la orientación descrita. Su autor parte del acercamiento a cinco obras pertenecientes a igual número de tendencias teatrales del siglo XX. Toma lo esencial de cada corriente y lo específico de cada dramaturgia para elaborar lenguajes del cuerpo disímiles, aunque unidos por una concepción común. Son piezas independientes unas de otras pero que convergen en un destino compartido: la identidad, la soledad y la muerte, presentes en un ámbito de hondo vacío existencial.

En *Hotel inframundo* la concepción espacial resulta determinante, ya que sitúa dentro de cinco reductos acciones humanas desarrolladas entre la inocencia y la perversión. Juntos, integran una espacialidad genérica. Separados, son asfixiantes lugares de aislamiento opresivo. El espectador, cumpliendo el rol de voyeurista, recorre las habitaciones obediente y sin capacidad para establecer su propio orden de encuentro con los personajes y las situaciones. Así, se topa con dos adolescentes enmarcadas dentro de un bucólico jardín. La imagen inicial de dulce fragilidad es trastocada abruptamente por una de extrema violencia psicológica. Las dos bailarinas son hermanas gemelas en la vida real, lo que refuerza una oscura idea de dominación y reafirmación. El laberinto

continúa con dos mujeres decapitadas que gesticulan, sensuales o agresivas, su ausencia de rostro y su imposibilidad de reflejo. Al lado de ambos cuartos, se oyen voces y susurros, como en cualquier hotel precario, al igual que boleros señeros, que hacen pensar en encuentros y desencuentros, así como en pasiones extremas, que pronto se harán tangibles.

El recorrido por cada habitación se cumple riguroso y ordenado. El final trae la plena conciencia de haber estado dentro de un lugar subterráneo de seres extraviados. Junto a la efectista subida del dispositivo escenográfico, se devela también una dimensión superior donde los ocho personajes se tornan en gráciles bailarines que con dinamismo hacen suya la amplia escena, en un ritual vital y de sacrificio.

Hotel inframundo concilia efectivamente los eternos ideales de la danza y el teatro. Reflexión intelectual y acción corporal se ubican aquí cerca de la plenitud.



El Cine Venezolano

se pone las botas en la Sala Margot Benacerraf de la UNEARTE

- En el mes de junio, se llevó a efecto en la Sala Margot Benacerraf la selección de las películas del 3er Festival de Cine Documental. El jurado, conformado por importantes figuras del mundo artístico y cinematográfico del país, entre diez documentales de larga duración y doce cortos participantes en este encuentro, presentado al público venezolano en diferentes salas de Caracas, desde el pasado 21 de junio. María Ríos, Fernando Venturini, John Petrizelli, Armando Zullo y Carmen La Roche tuvieron la responsabilidad de analizar las películas, cuya duración oscila entre una y dos horas. Beatriz Bermúdez, Maurizio Liberatoscioli y Toni Perdomo seleccionaron los cortometrajes participantes. Como antesala de la selección, se proyectó el documental *El aroma que*

se quedó del cineasta José Luis Dávila Chacón. El film pone sobre escena una exhaustiva investigación sobre el desafortunado pasado que impidió a los campesinos venezolanos beneficiarse de la producción del café. Siguiendo en esta misma línea en el mes de octubre la fiesta de la cinematografía se hace presente nuevamente en la UNEARTE con la presencia de las películas ganadoras en el VI Festival de Cine de Margarita.

- Entre los meses de octubre y diciembre el público asistente a la sala pudo disfrutar de tres largometrajes *El Regreso*.l de la realizadora zuliana Patricia Ortega, la trama del film aborda el tema de un grupo armado que quiebra la tranquilidad de una comunidad que habita en la Bahía Portete en la Alta Guajira Colombiana. En medio del horror, las mujeres arriesgan sus vidas para que sus hijos puedan escapar. Shuliwala, una niña de tan sólo diez años, logra huir hasta una ciudad fronteriza. Pero ese territorio extranjero, es una cultura totalmente extraña para ella y deberá ingeniársela para poder sobrevivir y no perder la esperanza de volver a su hogar. *El Regreso* es una película sobre la amistad y los desplazamientos que pone sobre escena la necesidad de reconocerse en alguien que se supone distinto. Por su parte el film *Una brecha en el silencio*, dirigida por Andrés y Luis Rodríguez, se proyectó los días 22, 23 y 24 de noviembre en ella se narra la historia de Ana, una joven de 19 años que padece discapacidad auditiva y



trabaja en una textilera con su madre, Julia. La progenitora, además de explotarla, le encarga el cuidado de sus dos hermanos Manuel y Sofía. Junto a ellos, además vive Antonio, marido de Julia, de quien Ana es víctima de innumerables abusos. *Una brecha en el silencio* constituye una película contra la violencia familiar en Venezuela. Se trata de una propuesta artística que destaca el papel de la emancipación de la mujer, representada por Ana, en su decisión de librar a sus hermanos de un destino de caos y violencia en el entorno del hogar. Y en el mes de diciembre se pudo ver *Azú*, una historia del director Luis Alberto Lamata sobre el racismo en Venezuela. Relata la película como un grupo de esclavos huyen de una hacienda de caña de azúcar perseguidos por el dueño de la misma, Don Manuel Aguirre, obsesionado por *Azú*, la única mujer que integra el grupo de fugados.

UNEARTE abre sus puertas a la ópera: Gertrudis y, Dido y Eneas en la Sala Anna Julia Rojas.

El sábado 26 y domingo 27 de octubre, la Sala Anna Julia Rojas de Plaza Morelos se vistió de gala para el estreno de la ópera Dido y Eneas de Henry Purcell. La obra fue representada durante la primavera de 1689 en Inglaterra. Fue la única ópera escrita por el británico. Está basada en el libro IV de La Eneida de Virgilio y narra la historia de amor entre Dido, reina de Cartago y el valiente guerrero, Eneas. Cuando Eneas y su tropa naufragan en Cartago, él y la reina se enamoran. Pero, por envidia a Dido, un grupo de brujas se confabulan para truncar el amor y le hacen creer al héroe que debía partir en busca de su destino: refundar Troya. Dido lamenta la decisión de su amado, no puede vivir sin él; pero cuando Eneas decide quedarse a su lado, ésta lo rechaza y



se echa a morir. Este drama amoroso considerado en la actualidad como una de las óperas inglesas más importantes del Barroco, fue la pieza seleccionada por los estudiantes de música y teatro de UNEARTE para presentarse en el marco de la primera promoción de egresados de los Programas Nacionales de Formación y ha sido producida para cumplir con los requisitos académicos en el marco de las unidades curriculares Concierto de Grado y Montaje de Egreso, construyendo una propuesta escénica en la cual también participaron, de forma especial, estudiantes de danza y música, todos bajo la supervisión o acompañamiento de reconocidos profesionales pertenecientes al plantel docente de la universidad. De esta manera, *Dido y Eneas* brindó la oportunidad de poner en práctica el concepto de integración de diferentes disciplinas artísticas, que son impartidas a través de los Programas Nacionales de Formación (PNF) en teatro, música, danza, artes plásticas y artes audiovisuales, así como también explorar las posibilidades de cooperación interinstitucional al recibir el apoyo de la Coral Juvenil Simón Bolívar y la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas.

De la misma manera, durante los días sábado 2 y domingo 3 de noviembre bajo la dirección del músico venezolano Gerardo Gerulewicz se presentó, en la Anna Julia Rojas con la participación de la orquesta Gran Mariscal de Ayacucho la ópera *Gertrudis* con

la participación de las cantantes Flavia Ranzolin, Mairín Rodríguez, Caribay Saavedra y Dorian Lefebre. La música original de Gerulewicz está basada en un libreto escrito por la dramaturga Xiomara Moreno sobre la argumentación del Hamlet de Shakespeare, donde resalta una escena única: la imagen atemporal de un conflicto entre dos mujeres: la madre de un asesino, y Ofelia, la joven víctima que ha perdido la razón al saber de la muerte de su padre en manos de su enamorado Hamlet. Con versos originales de la Ofelia, esta ópera presenta como elemento relevante un largo soliloquio que se ubica en el contexto de los problemas latinoamericanos.



Agua buena somos

Por: Carlos Paolillo

La danza es intrínsecamente teatral. Se rige por los preceptos de la escena y contiene en sí misma una acción dramática, así se trate de un planteamiento coreográfico meramente abstracto. El teatro recobró el cuerpo y le otorgó una específica consideración antropológica que influyó fuertemente a la danza contemporánea. Así, la danza sintió la necesidad de una dramaturgia regidora y el teatro, a su vez, recobró su expresión corporal originaria.

Diana Peñalver, esencialmente actriz y directora teatral, ha hecho del movimiento una dimensión que, unida a la palabra, la voz y al gesto dramático, se constituye en acciones escénicas totales, reveladoras de conflictos individuales y colectivos, de ámbitos desolados y también de posible regeneración. *Agua buena*, su proyecto más reciente, creado para la Compañía Universitaria de las Artes de Unearte, capítulo Danza, supone por parte de la autora una aproximación decidida al universo de la danza y la coreografía, que no le resulta ajeno y que aborda con convicción.

Seis bailarinas enfrentan el reto de reinterpretar la teatralidad intrínseca de su creadora, desde la organicidad y la plasticidad de sus cuerpos. La tesis del individuo ante la violencia social que fundamenta la obra es asumida por sus intérpretes desde la diversidad de lenguajes expresivos dentro de los cuales el ímpetu corporal prevalece. Peñalver toma como punto de partida de su nueva obra textos de Tadeuz Różewicz, conceptualizado como “poeta del caos con nostalgia del orden”. A partir de allí construye un discurso fundamentalmente desolado, aunque también optimista. El cuerpo de las intérpretes, emotivo, expresivo y técnico, busca evidenciar la veracidad de un pensamiento angustioso, que además de contener un crudo alegato también se permite la bondad: Con esta simple frase el escritor polaco centra únicamente en el individuo la posibilidad de esperanza ante la destrucción colectiva.

Agua buena, podría afirmarse, está estructurada en forma de díptico con un epílogo. La primera parte indaga en situaciones emocionales extremas sobre la base reflexiva del verbo lacerante de Różewicz. Aquí, el cuerpo se traduce en formas estéticas viscerales y convulsas, mientras que las voces del sexteto de bailarinas se juntan en un grito común confuso, a veces inaudible, y exasperado, otorgándole un carácter de coro o colectivo popular, que poco a poco adquiere un deslastrado y solitario énfasis individual.



Un segundo momento, refiere a un ámbito femenino centrado en el espíritu impetuoso del Caribe, donde un humor presentado como corrosivo da cuenta de otra violencia, la de género incluso entre congéneres. La universalidad en la expresión no contradice una pretendida visión localista y pintoresca. Una corta escena conclusiva sirve de espacio de unión entre estos dos estadios vitales, enfatizando en la imposibilidad de redención. Las imágenes audiovisuales que sirven de fondo a lo largo de toda la obra, grafican la realidad cruenta y por momentos la evaden con la abstracción de sus texturas.

Con *Agua buena* Diana Peñalver reafirma su certeza del teatro como una experiencia total, que también hace suya al a veces muy esquivo movimiento. La directora se aproxima el cuerpo novedoso desde su teatralidad de siempre.





Ministerio del Poder Popular
para la **Cultura**

Ministerio del Poder Popular
para la **Educación Universitaria**

