

Causas probables de un deicidio dramático.

Por: Jesús Bottaro

Un análisis de la idea de rebeldía puede ayudarnos a descubrir ideas capaces de restablecer un relativo significado a la existencia aunque sería un significado que estaría siempre en peligro.
Camus. *Escritos*

¿Se puede hablar de la presencia de un “teatro político” en Venezuela entre los años de 1969 y 1979? La pregunta es ambigua y muy amplia para tener una respuesta concreta. Aquellos que se detengan a reflexionar sobre el teatro venezolano de esta década tendrán necesariamente que concluir que sí hubo un teatro considerado político durante estos años, tanto en el ámbito de la representación escénica como en su otro aspecto literario, es decir, la publicación de piezas que la crítica y los periodistas de arte consideraban como “políticas” en sus reseñas y comentarios.

Quizás la etiqueta de político sería muy amplia y ambigua para poder ser aplicada a cualquier obra de arte sin distinguir en su contenido y forma otras intenciones no políticas, a veces no tan obvias. Cuando se analizan de cerca las teorías y propuestas para un teatro político de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Vesevolod Meyerhold, Enrique Buenaventura y Augusto Boal no se podría hablar de un teatro político desarrollado en Venezuela durante los años setenta que sigan de manera estricta los modelos de estos creadores. Los directores, dramaturgos y otros profesionales del teatro no copiaban los modelos de teatro político llegados de Europa y los Estados Unidos. Tomaron estos “modelos” como propuestas y sugerencias, como una base de trabajo, para llegar a una manera de expresión propia en conexión con una realidad nacional venezolana. En vez de hablar de un teatro designado como estrictamente “político”, quizás sería más apropiado referirse a un “teatro venezolano con un contenido de protesta social y político” para abordar a un grupo de obras específicas escritas y montadas durante los años setenta.

Hacia finales de los años sesenta se pueden encontrar obras con un claro contenido de compromiso político. Este compromiso se tradujo en la necesidad de denunciar y comunicar un descontento con el imperialismo y el capitalismo “yanqui”, en complicidad con los intereses políticos y económicos de la derecha conservadora de Latinoamérica. Algunos artistas de teatro asumen una determinada conciencia del rol que les corresponde apropiarse dentro de un proceso de cambio social. Tratan de distinguir lo específico de un compromiso artístico con la realidad social de Venezuela y buscan cierta libertad para crear y trabajar sin esquemas ni dogmas venidos de otros contextos.

Al concluir la década de los años setenta José Monleón observa que:

En el mejor teatro político hay un examen de los efectos de la colectividad sobre el individuo, a la vez que de la relación entre individuo y colectividad, apareciendo esta última analizada a través de una conducta individual (25).

Taylor se refiere a este tipo de obras como pertenecientes a una tendencia peculiar de los años setenta que denomina como “teatro de crisis y paradoja”. Desde nuestro punto de vista las obras escritas por Rodolfo Santana (a partir de La empresa perdona un momento de locura) están dentro de esta tendencia de teatro político que menciona José Monleón.

Para desarrollar un teatro político de protesta social el “teatrero” venezolano tuvo que enfrentarse al análisis de su contexto inmediato y replantear la visión de su medio social. Esta confrontación con la realidad del país trajo consigo un replanteamiento de nuevos métodos expresivos y un acercamiento a la historia nacional. A lo largo de la década de los años setenta el arte venezolano en general, y específicamente el teatro de protesta social, sufre transformaciones paulatinas e importantes casi de manera imperceptible. Como sucede con frecuencia en diversas manifestaciones artísticas, surge una progresiva “desradicalización” de sus contenidos en referencia al aspecto político. Poco a poco, el arte irá abandonando la militancia ideológica de izquierda. En la base de estas transformaciones están los siguientes aspectos: 1) El período democrático de diez años, que se inaugura con la presidencia de Rafael Caldera en el año 1969 y que prosigue con el gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1973, se considera como uno de los períodos más pacíficos que había vivido la historia política de Venezuela en comparación con décadas anteriores; 2) no hubo suspensión de garantías constitucionales; 3) se reduce considerablemente los riesgos o la anterior psicosis de guerra de guerrillas gracias a una política de pacificación y de indultos; 4) y la nueva situación de auge económico generada con la entrada de divisas hace que haya una mayor distribución de la nueva riqueza y, en consecuencia, una mejoría en el bienestar social de las clases más humildes.

Estos cuatro aspectos afectaran a los grupos políticos, tanto a los de tendencias radicales como a los de tendencias de centro y de izquierda. Estos aspectos también afectarán a los artistas comprometidos en una transformación social. Los creadores del teatro dirigen su reflexión sobre su nuevo contexto y cómo abordarlo a través del arte.

El llamado “teatro experimental” y el teatro político radical desarrollados durante la década de los años sesenta, después de su inicial riqueza o espíritu de innovación habían dejado un saldo peculiar, y en algunos aspectos lamentables, para la década siguiente. Por una parte, las salas de teatro permanecían vacías por falta de público. Las reseñas de prensa, por otra parte, anunciaban con sorpresa cuando creían encontrar un espectáculo de “calidad”. Lo opuesto a la búsqueda de esta “calidad” parecía ser la norma. Por último, era un hecho el carácter marginal de las instalaciones de teatro en comparación con la infraestructura administrativa procurada por el estado y la empresa privada para las demás expresiones artísticas, en especial para las artes plásticas.

Ante esta crisis, los artistas comienzan a dudar de la posible efectividad del drama, y su representación, como una herramienta o forma de concientizar al pueblo. El problema de la calidad estética de los espectáculos teatrales comenzó a preocupar de tal manera al artista que muchas veces éste sacrificó el contenido político de una obra en función o beneficio de una supuesta “belleza formal”.

La Creación Colectiva, y las propuestas de Augusto Boal, mucho más cercanos a Venezuela en tiempo y geografía que las ideas europeas, fueron sólo ejercicios para grupos experimentales, y no verdaderas propuestas dentro del medio teatral venezolano. Muchas de las obras producidas durante este período de diez años presentan en común una peculiar ingenuidad política que parte de la ausencia de los problemas más urgentes o primordiales de la población. En estas obras se pretendió utilizar o buscar un ideal de realidad latinoamericana en función de presentar máximas socio políticas no consecuentes con la verdadera realidad de crisis social que vivía Venezuela. Sin embargo para el crítico Orlando Rodríguez:

El decenio que comenzó en 1971 permitirá dar un salto cualitativo y cuantitativo al teatro venezolano. La nueva década lanzará una cantidad apreciable de nuevos dramaturgos o consagrará autores que habían destacado en otros campos (53).

Algunas de las obras de contenido político que se escriben, publican o representan a mediados de los años setenta marcan el inicio de un nuevo tipo de obra de contenido social con un mayor grado de complejidad en la acción y la intriga. Estas obras ya no plantean, como lo hicieron en los años sesenta, una transformación radical de la sociedad, y el derrumbamiento del “imperialismo capitalista yanqui”, sino una idea “reformista” del sistema social. Estas obras con temas renovados se plantean explorar y explicar el país preguntándose cómo es su historia y cómo es su actualidad sin tratar de imponer una ideología política o proponer soluciones radicales.

La abundancia económica, producto de la industria petrolera, produjo rápidamente una sociedad cosmopolita que permitió a los teatreros venezolanos relacionarse de manera directa e inmediata con las tendencias de teatro más recientes de otros países. Con esta influencia el teatro venezolano se enriqueció y fomentó su propia liberación de dogmas y reglamentaciones caducas. Se hizo evidente que ni siquiera las formas más recientes de teatro político, descontando las “viejas” formulas europeas, tenían cabida dentro del nuevo panorama social y teatral del país. A pesar de la abundancia económica, en la sociedad venezolana no se produjo una infraestructura teatral que garantizara la profesionalización de artistas dedicados con exclusividad a la escena. Para poder subsistir los artistas tuvieron que aliarse a las empresas de televisión y la radio o la burocracia oficial. Esta alianza de conveniencia mediatizó las conciencias radicalizadas de épocas anteriores.

Creo que hay dos aspectos medulares que explican en gran medida la transformación o desaparición de una forma de teatro político de protesta social, relativamente tradicional, hacia otras formas distintas, y quizás más complejas y diversas. El primero de estos aspectos cardinales está en una especie de ceguera ideológica de izquierda sufrida por los creadores de teatro político hasta casi iniciar la década de los años ochenta. José Monleón diagnostica la situación del teatro con intenciones políticas de la siguiente manera:

Si tantas y tantas cosas alteraron la profetizada historia de América Latina, muchos llegaron a la conclusión de que la profecía se había apoyado en una serie de datos falsos, incluido el de la fragilidad del imperialismo y la supuesta madurez política de las clases populares. No se trata sólo de la consoladora teoría de que se habían perdido batallas en el contexto de una guerra victoriosa. Es que tales batallas se habían perdido porque el análisis de fuerzas estaba mal hecho, porque no había sido dialéctico, porque los datos materiales estaban sometidos a una deformación idealista, propia del romanticismo pequeño burgués (25).

Como una conclusión directa de esta ceguera ideológica y del análisis errado e idealista de los datos de una realidad social es que surge otro tipo de ceguera, me refiero al extravío artístico. A lo largo de diez años en los setenta se produce el inevitable debilitamiento de la fórmula artística fija usada hasta la saciedad por los escritores. Las formas artísticas de la dramaturgia política de protesta social se agotan por su empleo constante y excesivo. No se producen temas nuevos ni estructuras renovadas y mucho menos producciones en conexión íntima con los espectadores. El público comenzó a preguntarse de cuántas formas distintas había que decir que “la tierra es de quien la trabaja” o que el imperialismo yanqui es esclavista y que los ricos de un país son monstruos sin sentimientos para poder luego tratar otros temas y pasar a otras intrigas, quizás mucho más simples desde el punto de vista social, pero fundamentales para los espectadores. El teatro político de protesta social agotó su propio molde de hechura hasta hacerlo una expresión repetitiva, reiterada y esquemática que ya no hablaba a un público ansioso por experimentar otros temas fuera de los fatigados moldes politizados. La saturación artística

produjo la rebeldía en el público y en los creadores emergentes que aspiraban a tener su espacio propio. El teatro, en cualquiera de sus modalidades, es obviamente una inversión de tiempo con un relativo costo financiero para los que están envueltos en su producción: realizadores y, por supuesto, el público. ¿Por qué pagar o invertir (aunque sea en tiempo) en algo que ya estamos cansados de ver y que no nos dice nada nuevo? Quizás la respuesta podría ser afirmativa si se argumenta el simple y noble objetivo de entrenamiento y diversión. Creo que fue con estas herramientas de diversión y entretenimiento, junto a temas nuevos, que la dramaturgia venezolana superó el cansancio y la saturación de la fórmula política hacia otras maneras expresivas de articular malestares sociales en las obras de teatro.