



**ROMÁN CHALBAUD:
POÉTICA DE LA MARGINALIDAD**



Leonardo Azprrren Giménez



PublicArte digital



ROMÁN CHALBAUD:
POÉTICA DE LA MARGINALIDAD

1ra. Edición abril de 2022

© Leonardo Azparren Giménez.

Diagramación y montaje: PublicArte digital

Programa editorial de Pasión País.

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en el ordenamiento jurídico, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copy-right*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

ROMÁN CHALBAUD:
POÉTICA DE LA MARGINALIDAD

*

Leonardo Azparren Giménez

**

PublicArte Digital

.....

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

LA SEÑORA SANTÍSIMA: En las últimas páginas.

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

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

JESÚS: No te preocupes tanto por mí. Y si te preocupas, reza. Después de todo, Dios debería proteger a los humildes. Es su deber.

La quema de Judas, 1964.

ÍNDICE

Román Chalbaud: Nosotros y el teatro	9
La quema de Judas	15
Los ángeles terribles	27
El personaje – El dramaturgo	37
Chalbaud adolescente	57
Los adolescentes	65
Muros horizontales	73
Caín adolescente	77
Réquiem para un eclipse	95
Mirar con pasión el presente	111
Sagrado y obsceno	115
Digresiones; pero no tantas	131
La quema de judas	141
Síntesis y apertura	157
Los ángeles terribles	161
El pez que fuma	175
Ampliación de la perspectiva crítica	185
Referencias	199

NOSOTROS Y EL TEATRO

Nosotros comenzamos por el final, pero estamos todavía en el principio.

Nosotros, los desdichados “clowns” de este arte de quienes todos se ríen piadosamente. Extienden la mano y nos dan cuatro centavos para poder reírse, para poder llorar con nosotros.

Nosotros, los desamparados de la fortuna, que se guarda en los bancos, se juega a los caballos y se derrocha en la muerte.

Nosotros, orgullosos de nuestras palabras dichas en las tablas, disfrazados de reyes poderosos, que tienen al público colgando de su garganta.

Nosotros, inmensamente tontos, irreales, burla para todos, dolor de nosotros mismos.

Nosotros, los santos pecadores, en el nombre de Shakespeare, en el nombre de Molière, en el nombre de Bernard Shaw.

Nosotros, inútiles...; ¡pero allí, en el corazón de la inconsciencia!

El telón es un largo sudario de muerte y hambre.

El telón es una frivolidad asexual y un temblor frío de miedo a lo hondo y verdadero que de pronto podemos significar.

Nosotros, en un pedazo de Latinoamérica, rodeados de contrastes, un contraste mismo, una flecha nos señala: “El mundo que nace”, y

Nosotros nos sentimos morir por dentro como si tampoco hubiéramos nacido.

Nosotros y el público que no viene.

Nosotros y el talento que no hay.

Nosotros y la cultura que no se toma en serio.

Nosotros y la impotencia.

Nosotros con los bolsillos vacíos, llenos de proyectos, que nadie se atreve a patrocinar, ¡porque no hay una real seguridad de que el talento sea como el europeo o el norteamericano!

Nosotros y las risitas y los cocteles y las marionetas de carne a quienes tenemos que darle las gracias.

Nosotros y las sonrisas falsas.

Nosotros y las lágrimas falsas.

Nosotros y la utilería ridícula y la escenografía ridícula y el texto que se queda sin aprender y el subtexto que se queda sin madurar.

Nosotros y la improvisación. Nosotros y el trópico.

¿Pero para qué bloques de hielo y matemáticas?

Una mano se extiende de vez en cuando. El telón se alza.

Nosotros aparecemos. Lástima o aplausos.

Nada demasiado cálido, pero tampoco nada demasiado frío.

Dentro de la corteza cerebral de cada uno hay un telón, y detrás de ese telón un maquillaje, y detrás de ese maquillaje unas barbas postizas y detrás el ruido de una tramoya incesante que parece no terminar nunca.

Nos conocemos demasiado.

Nosotros somos demasiado conocidos.

O nadie nos conoce. ¿Qué cosa es peor?

¿Ah, sí!, fulanito: ¡hace teatro!

Y buscamos el respeto con las manos crispadas.

Y comprendemos que debemos comenzar por nuestro propio respeto.

Todo se confunde entonces.

Todo se achica.

Y volvemos al comienzo.

Aunque quisiéramos estar en el final.

“Si yo hubiese nacido allí mismo, en México”
–me dice una muchacha que quiere ser actriz- “ya sería
actriz. Me contratarían. Vendrían a buscarme. Y no
tendría que mendigar.”

Nosotros estamos mendigando.

Vestidos de príncipes, mendigando.

Para poder entrar en el club lujoso, en la casa
con pasado respetable, en el círculo de dinero
respetable.

A Molière lo contrataron. A Liszt lo
contrataron.

Esta máscara de payaso puede aparecer en los
avisos económicos.

Es nuestra cara.

Nosotros somos así.

Con toda la dignidad.

El telón se seguirá alzando. Quieran o no
quieran. Malo o bueno. Aquí estamos. Detrás
del telón.

Pero el telón se alza.

Román Chalbaud

1964

LA QUEMA DE JUDAS

La Revista,
Nº 2, Marzo 1965,
Caracas.

Desde su misma aparición en el escenario, y en las primeras semanas, *La quema de Judas* dio origen al criterio unánime de la crítica que señalaba la aparición de una obra de capital importancia dentro del teatro venezolano, además de constituir la más madura obra de Román Chalbaud. *La quema de Judas* es, efectivamente, la primera gran afirmación de fe que se haya hecho desde la dramaturgia venezolana.

En este país, donde la literatura fluctúa entre un academicismo raquítrico y prestigios esnobs, es realmente paradójico que sea el teatro el que identifique cuál debe ser la actitud consecuente del escritor venezolano. Baste ver como las “vanguardias” de nuestra literatura se pasean por el país, mostrando las cicatrices de la herida política ocasionada por un régimen indiscutiblemente atrofiado en lo que a cultura se refiere, mientras sus partos creadores son la palpable expresión de sus traumas psíquicos y vitales, tal y como uno de ellos lo dijera en una reunión pública de intelectuales jóvenes, refiriéndose a sus versos y de

su especie. A pesar de eso, nuestro país persiste en ser uno hartamente satisfecho en el elogio al poeta o músico, novelista o “intelectual en general”. Y dentro de esa barahúnda de lamentos y elogios, el teatro es la oveja negra de la familia, marginado por la historia y costumbres culturales. El mismo Chalbaud lo ha dicho: él y sus compañeros de trajín son “*clowns de este arte de quienes todos se ríen piadosamente*”. No deja de haber razones, entonces, que hagan muy meritoria la fidelidad del teatro venezolano; para decirlo con un cliché: todo él –autores, actores, directores, etc.- es un teatro para el pueblo; y demos gracias que es así porque no tenemos tradición y cultura teatrales.

En ese mundo cultural venezolano tan ensombrecido, es evidente que una pieza como La quema de Judas debía causar el suficiente escándalo de una obra que es el testimonio del derecho que tiene el teatro venezolano a ser tomado en serio. Y es muy importante este hecho; Chalbaud, de paso, está retando a los que se dedican a escribir a tener una responsabilidad viril. Es muy satisfactorio que de esta manera el teatro haya pasado de la retaguardia al

puesto de honor, para así dejar libre aquélla a los que sólo se atreven a lamentarse de sus traumas, los poetas.

La quema de Judas es teatro épico. Teatro épico dentro de la tradición de Brecht. Chalbaud realiza un trabajo donde lo importante no es la trasposición fotográfica en la escena de los hechos sociales. Esto hay que tenerlo muy en cuenta para comprender por qué algunos personajes sobran desafortunadamente. El teatro épico, y la labor brechtiana lo reafirma, es un teatro subjetivo bien entendido. El naturalismo y realismo de origen ibseniano, continuado muy bien por Chejov, es rechazado en aras de un teatro como instrumento de lucha social. Para esto se hace necesario que el autor interprete la realidad. El paso dado adelante respecto al realismo tradicional es que lo que importan son las relaciones reales de los hechos, y no éstos en sí mismos. Es la oposición al teatro “objetivo” que presenta solamente los hechos sociales en sí mismos y nada más. Cosa realmente grave. La concepción estética del teatro épico exige representar cómo las infraestructuras determinan las superestructuras, y aquí es donde el teatro debe interpretar, no solamente objetivar.

Esta característica de análisis, llevada al plano de la estética, significa la elaboración de un teatro de choque con todas sus consecuencias. Lo que importa no es el juego tradicional de personajes, sino el actual de estructuras. Teniendo en claro esto, en la pieza de Chalbaud no hay personajes escuetos, sino más exactamente la síntesis de relaciones de fuerzas sociales materializada en la acción de sus personajes.

Hay que observar que resulta muy perjudicial el beneficio crítico que se ha limitado a indicar la pieza como lo mejor de la producción de Chalbaud, pues ¿es lo mejor de su producción algo que vale la pena? Es una perogrullada decir que lo mejor de la producción de un autor puede ser muy bien algo malo. Por eso pensamos que Chalbaud no se tomará muy en serio tanta crítica ponderadora. Pero no da pie a reaccionar considerando a *La quema de Judas* una pieza de “clichés”, como olímpicamente la catalogó Zona franca. Ya nos había extrañado que no surgiera la crítica aspirante a poner los puntos sobre las íes después de tantos elogios. Pero semejante crítica supura estados parasicopatológicos –palabra que debe ser de cara importancia en el léxico del director de Zona franca-: se necesita mucho desarrollo de las

potencialidades síquicas para ver a las FALN cometiendo el asesinato de Jesús. De ser así, el propio autor estaría haciéndole un ataque a las actividades subversivas y, en resumidas cuentas, la obra sería para el mismo Chalbaud burguesa, lo que él en su interior no debe pensar seguramente.

No queriendo Chalbaud hacer un teatro con el juego tradicional de personajes, elabora una pieza donde a lo que aspira es trabajar con las estructuras y circunstancias sociales de una sagrada familia compuesta por ladrones y una madre amantísima. La pieza es el relato periodístico de los hechos. Es éste el primer elemento que abre las puertas de lo épico. Desde el comienzo, el Periodista nos aclara su función. Toda la pieza es la narración que de la acción hace una tercera persona (la Señora Santísima) a una segunda persona (el Periodista), mientras las primeras personas (los espectadores) observan todo aquello. El gran mérito de Chalbaud está en dominar claramente todo este aparato técnico brechtiano. La estructura épica de La quemadura de Judas es evidente, y también completa dentro de las posibilidades de un autor teatral venezolano. Mediante ese juego de planos de la acción narrativa –o narrada- el espectador es situado frente a

la acción y su desarrollo, más que a su desenlace. No es nada nuevo. La pieza está encuadrada dentro de la ortodoxia brechtiana. Basta recordar la fábula de El círculo de tiza caucásico: el primer nivel es el de los campesinos de los dos koljoses, después están el Cantor y su coro y, por último, la propia acción teatral. Esta no es propiamente la de los personajes (ya lo dijimos), sino la del proceso social en donde los personajes viven. El juego sintético obliga al espectador a considerar a los personajes solo dentro de las estructuras sociales correspondientes.

La Señora Santísima y todos los personajes de Chalbaud solo responden dentro de ese mundo. Al autor no le interesa tanto en su intención el amor materno individual, como todo el complejo de circunstancias que degradaron su hijo; más importancia tiene la atadura de Jesús al doctor Altamira y todo lo que este significa, que sus propias acciones individuales; el impacto de Ganzúa es el de un hombre deformado por su sociedad y no el del mismo Ganzúa individual.

La estructura épica es un todo completo, pero sin embargo no perfecto. El gran conocimiento que Chalbaud tiene de Brecht no ha impedido que su pieza

no sea completamente épica. El Periodista, tipo de personaje relator tan importante en el autor alemán, no es exactamente ese ojo delator que usa éste. Es bien cierto que el personaje de Chalbaud es el testigo analítico de la pieza; también es cierto que resulta demasiado pasivo, lo implica un alejamiento de la actitud interpretativa. En la obra de Brecht que citamos anteriormente, el Cantor es un ojo activo en cada escena y acción. El Periodista, al contrario, sólo alcanza a ser la recta conciencia que comprende totalmente la iniquidad de lo que ocurre, pero su interés no es decididamente vital. Lo anterior es más determinante si consideramos que en la pieza de Chalbaud el personaje platica con los actores, o mejor dicho los personajes, lo que lo implica en el mismo drama: él es quien ayuda a Ángel cuando sufre el ataque; y en ese juego de tiempos que tan bien domina el autor, aquél ve a los actores de la narración de la Señora Santísima.

La praxis, tan cara al pensamiento marxista, se conserva en toda la pieza. No se puede llegar a comprender a los personajes, sino únicamente por los actos que realizan. A tal punto es cierto esto que los personajes se irán haciendo a sí mismos sólo a través

de sus actos. Esto hace de los personajes de Chalbaud seres alienados. Las estructuras sociales son determinantes a tal punto que los personajes son ellos mismos con la ilegalidad como única forma de vivir. Como todo ocurre así, Jesús seguirá esa ruta de pérdida de la libertad hasta identificarse con la ley, que no es tal, representada por el uniforme de la policía municipal. Por ese equívoco de su conciencia, y como una forma trágica de castigo a su condición de hombre ilegal, es abaleado.

Este hecho de la balacera que elimina a Jesús es quizás el elemento que no dejó que se cumpliera cabalmente la intención épica de Chalbaud. Una pieza que, en principio, aspira relatar las contradicciones sociales, se transforma a grandes ratos en un desarrollo dramático y no épico en donde los parlamentos hablan sobre la crisis moral del yo individual. La Señora Santísima es, típicamente, un extraordinario personaje dramático centrado en el problema de su amor materno roto por la muerte de su hijo. Ella es la angustia de una madre individual frente al cadáver de su hijo individual. Y en un segundo plano queda la sociedad que ha determinado aquello así; queda en segundo plano en las referencias que ella le hace al Periodista.

También es un típico corte dramático el proceso de Jesús yendo hacia su propia conciencia confundida: es nada más que una conciencia consigo misma lo que Chalbaud nos da en el escenario.

En otras circunstancias, esa dualidad de teatro épico y formas dramáticas tradicionales podría considerarse como la quiebra de una obra que pudo llegar a ser magnífica. En el caso de *La quema de Judas*, la obra por ello no pierde vitalidad. Chalbaud deberá cuidarse para evitar futuros híbridos formales, o trabajar sobre ellos en un intento de definición propia. A pesar de eso, el impacto de la pieza permanece intacto. Hay en la obra una crudeza latente de llamar las cosas por su irremediable nombre. No sabemos si la intención del autor fue la de no decirlo todo; pero el espectador no puede evitar hacer deducciones necesarias respecto a la presentación de los hechos. Ya decíamos al principio que se trata de un teatro de choque. Un teatro en el que lo que importa no es la significación de los personajes. Se podría decir que la Danta no tiene consistencia dramática, tal y como la tiene Ganzúa; pero socialmente ella es más importante para las intenciones de Chalbaud, a tal punto que prácticamente determina la intención de la

pieza, logrando el momento más culminante gracias a la poco común interpretación de Hilda Vera.

La pieza, evidentemente, no es ningún descubrimiento del Mediterráneo. El personaje de Ángel sobra; así también la escena de las vestiduras religiosas, la cual, si es eliminada en nada resta la crítica religiosa que hay en la obra. Estos sobrantes teatrales no desdichan de ella; forman parte, y es la consecuencia, de la aspiración a usar un lenguaje completamente nuevo y diferente para el teatro venezolano. Por este motivo el autor creó personajes y situaciones que se justifican nada más que por su intención renovadora.

Dentro de esa actitud, La quema de Judas es también un inmenso cuadro plástico de religiosidad. El mismo nombre de la pieza y el de la mayoría de los personajes responden a una intención religiosa: los hijos de la Señora Santísima se llaman José y Jesús; a ellos los rondan nombres tan bíblicos como Juan, Jeremías y Gabriel. Esta religiosidad de Chalbaud lo llevó a confundir dos actitudes humanas relacionadas con la trascendencia. Ésta, como tal, siempre ha sido buscada como la solución o, por lo menos, su vía a determinadas circunstancias. En relación con su

respectiva circunstancia de veracidad espiritual, el recurso a la trascendencia significado en la religión adquiere mayor o menor grado de autenticidad. Es muy importante tenerlo claro para no confundir lo religioso con lo mitológico y el fetichismo.

La actitud de Chalbaud frente al recurso de lo trascendente está en función de determinar que recurrir a ello para solucionar los problemas de aquí abajo es tan inútil que raya en una actitud primitiva irracional. La convocatoria de espíritus para que, por quién sabe cuáles medios esotéricos, acudan a solucionar problemas es una actitud de formas primitivas de espiritualidad. En esto cabe perfectamente el mito de María Lionza y su sacerdotisa la Danta. Es el hombre quien por sus propias manos debe solucionar sus problemas. La actitud de la Señora Santísima de recurrir incesantemente a lo religioso patentiza una alineación que rehúsa usar las manos, mientras Jesús quiere usarlas para arreglárselas como pueda.

Sin embargo, ya hoy en día no se puede afirmar, por lo menos respecto al cristianismo, que lo religioso en sí es motivo de alineación. El hecho de que la señora Santísima aplique su catolicismo mezclado con el fetichismo de María Lionza no

significa en ningún caso, ni por asomo, que esa sea la realidad. En el cristianismo la responsabilidad del hombre frente a sus actos y la historia es muy clara : él es quien debe buscar las salidas, y el cristianismo no pretende dejar en manos de Dios los problemas del hambre y la ilegalidad sociales. Lo trascendente es más complejo y preciso en cuanto está profundamente encarnado aquí abajo. Si determinadas formas de atraso social llevan a sectores de la cristiandad a confundir los planos de responsabilidad, habrá que tender a precisarle a esa parte en forma exacta los alcances de los valores religiosos. En el caso de la Señora Santísima, hay que indicar cómo formas sociales deforman lo religioso; no en balde pertenece a ese grupo de venezolanos donde la crasa ignorancia de todo lo que es exacto determina cómo lo humano está alienado: ella es parte del ejército de desheredados de los cerros y campos venezolanos. Y si hemos dicho que Ángel sobra como personaje, su función de caricatura religiosa también. Su paseo de Nazareno es completamente atónico, y si aceptamos como cierta la tesis religiosa de la pieza, su simbología en nada ayuda a precisar la crítica. En la eclosión final del segundo acto su aparición es parte de esa forma de pieza-

choque que creó Chalbaud, donde las oposiciones en un juego dialéctico patentizan los elementos sociales descubriendo en ellos las influencias que La quema de Judas considera verdaderas.

Así se desarrolla la pieza, con una intención de teatro épico acompañada de formas dramáticas, en donde lo que importa no es tanto el análisis “objetivo” de lo social como el enfrentamiento del espectador con un juego de contradicciones sociales vitalizadas por esa familia de hampones de la Señora Santísima. En forma sucesiva la obra adquiere un primer plano épico o dramático, según Chalbaud juegue con lo social o con las conciencias de los personajes. Desde que se levanta el telón en el primer acto vemos a una Venezuela fundamentalmente contradictoria, con la ilegalidad como única forma de vivir y comer –que es lo más importante-; vemos a una Venezuela épica expresada con imágenes de Goya o Buñuel, con un lenguaje de reportero brechtiano. Pero, además, vemos la concepción escénica más importante y acabada del año, realizada por el trabajo insuperable de los actores y la mise-en-scene de su autor director.

LOS ÁNGELES TERRIBLES

La República,
26 de febrero de 1967.

“Clotilde”, “Jimena”, “Milagros”..., “Aspasia”, Jean Genet, Román Chalbaud. Todo un conjunto de nombres aliados en la clausura del tercer festival del teatro venezolano, para ofrecernos el más tétrico fin de fiesta que se hubiese pensado. Unos cuadros dramáticos de sorprendente fuerza plástica, unos “elementos escénicos” turbiamente comunicativos; un espectáculo teatral de sorprendente calidad dramática al servicio de la proyección de un mundo sórdido y macabro, lacerante y ¿real? Los ángeles terribles, pieza en cinco cuadros de Román Chalbaud, nos introducen en una renovación total dentro de la producción del autor y plantea una serie de interrogantes que buscan salida entre el realismo crítico de *La quema de Judas* y la búsqueda superrealista -a fin de cuentas- de niveles turbios e indescritibles de un subconsciente inesperado.

Por ser Román Chalbaud la pluma más polémica y efectiva del teatro venezolano, *Los ángeles terribles* se convierte en el intento magistralmente

logrado de presentamos un mundo compulsivo, repulsivo, lacerante, cruel, absurdo, subversivo en la medida en que comunica formas que abofetean a muchas conciencias normales y tranquilizadas por una moral endurecida. Porque *Los ángeles terribles* es, en primer lugar, la manifestación del sorprendente talento dramático de su autor, de una aguda sensibilidad para desbordar intencionalidades corrosivas en formas estéticas, esta vez al servicio de un mundo sorprendente, aún dentro de la temática tradicional del autor.

Los ángeles terribles es muchas cosas. En primer lugar, inequívocamente terrible. Después, ángeles en la medida en que la persecución de la crítica religiosa es una de las coordenadas de la temática de Román Chalbaud. Si se trata de justificar el adjetivo terrible, habría que hacerlo pensando en Jean Genet. Así, entonces, *Los ángeles terribles* surgen como la muestra de un mundo donde las categorías resaltantes son la viscosidad, sin el intelectualismo de un Sartre y con la virulencia de un Buñuel, pero desprovista de la intencionalidad crítico-histórica. En cinco escenas, un poco desaparejas, cuatro personajes -Sagrario, Zacarías, Gabriel y Ángel- se lanzan a un sorprendente juego, el

de crear situaciones, desarrollar diálogos grandemente concebidos, desembocar en momentos rituales cada uno. Y la ritualización de situaciones es importante en la medida en que presenta un proceso formativo donde los personajes actúan en función de "escenificar": el sojuzgamiento vil de Zacarías por Sagrario desde la primera escena, donde él cumple su oficio de procurar placer rascándole los cabellos; el juego de la verdad de las confesiones y los recuerdos, donde cada personaje muestra lo que es, mutilaciones, privaciones, deseos mórbidos, irracionales; el juego ágil del parto sin dolor; el orgásmico diálogo de Ángel y Gabriel, masoquista, bidestructor del hombre; la consumación colectiva al fetichismo irracional. Todo un espectáculo sórdido magistralmente concebido. No sólo el diálogo se construye de modo sorprendente y compulsivo, algunas veces veloz, otras lento; también los personajes son ellos mismos una simbología cruel, imaginados a nivel de todas las taras y depravaciones que muchas veces se esconden en el subconsciente de cualquiera. Son cuatro personajes pensados para una meditación sobre una crueldad esencial del hombre.

Esto último es lo que nos sorprende en la evolución de Román Chalbaud, con repercusiones en

su misma temática. Con Los ángeles terribles se lanza, ahora, a un sorprendente laberinto de viscosidades, en definitiva. Antes utilizó el teatro para comunicar su postura crítica ante la situación histórica del hombre. De ese enfrentamiento con las formas sociales que alienan al hombre se desprende para comunicarnos una visión metafísica -de dudosa especie, por cierto- de un supuesto trauma esencial histórico del hombre, sin sobreentender, siquiera, alguna posible salida. La corrosión social de La quema de Judas es reemplazada por imágenes turbulentas, irracionales, ajenas a un hombre cuyo trauma actual está situado en otra espera más neurálgica.

Estamos frente a otra macabra celda irremplazable que obliga a los personajes a un enfrentamiento irrenunciable, con la inmediata problemática de "el infierno son los otros". Esta celda, de alta calidad artística, como otras tantas de la literatura contemporánea -la de La metamorfosis, o la de A puertas cerradas, o la de Alta vigilancia- se convierte en un juego de ping-pong de torturas, en un masoquismo sucesivamente lanzado de uno a otro personaje, rozando la esfera religiosa como queriendo insinuarla pero no alcanzándola. Un grave elemento

tiene la pieza: contra el tácito impulso hacia la salvación del hombre en *La quema de Judas*, ahora nos encontramos ante una grave visión cíclica sobre la fatalidad de la empresa humana, pues hay un momento de suplicio -el turno del encierro en la cama- que siempre está presente dando el zarpazo fatal de modo sorpresivo y a quien menos se espera. Y cuando el nuevo inquilino de la cama -la negación de la praxis- se hace presente, al final de la pieza, esa danza concluyente que se organiza sintetiza todas las cinco escenas: la eclosión, la turbulencia, la aniquilación de toda posible salida salvadora y la institucionalización del juego cruel, del encierro sin salida. Román Chalbaud nos plantea, con la inesperada temática de su nueva pieza, la consabida tesis metafísica de la absurdidad del ser, de la crueldad irracional de la existencia humana. Esto es lo inexplicable del paso y tiempo transcurridos entre las dos piezas más importantes de este autor.

Las cinco escenas son discontinuas. La primera, suave, sólo patentiza la ascendencia de Sagrario sobre Zacarías; él, por cierto, un personaje como pocos ha dado el teatro venezolano. La inacción de la segunda escena es remplazada por un maravilloso

diálogo, mejor cuatro monólogos que crean una dinámica situación de expectativa. La tercera y la quinta son las más logradas por el ritmo ágil y por la integración de elementos para comunicar experiencias más concretas. La cuarta es la más pesada, posiblemente la más cruel y mórbida, pero al mismo tiempo la menos teatral.

El montaje de la obra nos vuelve a mostrar el talento de Román Chalbaud director. Se destaca y acentúa la temática mórbida de la pieza, se vitaliza un ritmo, se integra el espacio escénico con el movimiento de los personajes y los volúmenes escenográficos. Víctor Valera crea unos elementos escénicos con una pesadez dinámica corrosiva y altamente artística, aunque la escalera del fondo no sólo no aporta, sino que desentona. Las actuaciones sólo nos han servido para presenciar el mejor trabajo masculino del festival en la interpretación de José Ignacio Cabrujas, cuyo Zacarías sorprende por su magistral construcción, por la atinada utilización de todos los recursos técnicos y dramáticos contenidos en el personaje. América Alonso es ágil, aunque su voz, chillona y algunas veces ininteligible, le opacó la posibilidad de construir una gran Sagrario. Luis Abreu

y Eduardo Serrano siguen demostrando que son dos de los mejores actores jóvenes de nuestro teatro, aunque sus actuaciones no corresponden a sus posibilidades.

Ha concluido el festival de teatro. El mero hecho de realizarse lo hace positivo. Y en su última semana, Román Chalbaud nos da de nuevo muestras de una sensibilidad que sabe reunir de manera coherente una actitud subversiva con un alto talento artístico, aunque la subversión de *Los ángeles terribles* nos merezca algunas reservas.

EL PERSONAJE – EL
DRAMATURGO

Román Chalbaud nació en Mérida, Andes venezolanos, el 10 de octubre de 1931. El apellido Chalbaud proviene de inmigrantes que llegaron a Venezuela a mediados del siglo XIX. Un Chalbaud fue ministro de guerra y marina del presidente Isaías Medina Angarita (1941-1945) y Román fue pariente de Flor Chalbaud, esposa del general Marcos Pérez Jiménez, dictador por una década hasta 1958.

Tenía seis años cuando se fue a vivir a Caracas en un viaje de tres días con sus noches, junto con su madre, su hermana y su abuela. En respuesta a una pregunta de Milagros Socorro sobre los personajes femeninos de su teatro y su cine, fuertes y centrales en sus obras, reveló:

Sí, porque yo fui criado por mujeres. Yo tenía seis años cuando nosotros nos vinimos de Mérida y nos instalamos en Caracas mi madre, mi abuela y nosotros. Mis padres se habían divorciado y mi mamá salió a la calle a trabajar para mantenernos. Mi abuela tenía un gran carácter y a ella se le debe en buena parte que nosotros nos hubiéramos educado. De manera que yo tengo una gran admiración por

ellas y por la mujer venezolana en general porque se ha hecho a contravía de todo. (El Nacional, 05-07-1997)

Si bien Chalbaud reivindicó siempre la armonía de su vida familiar con su madre, su hermana y su abuela, también dejó constancia de las relaciones con su padre:

Yo no tuve padre, quiero decir, mi papá y mi mamá se divorciaron cuando yo tenía un año, incluso, mi madre estaba embarazada de mi hermana. Toda mi educación y todo el trabajo en mi casa lo hicieron mi mamá y mi abuela. Mamá era bibliotecaria del Ministerio de Sanidad y mi abuela vendía estampillas en el correo, y fueron ellas las que consiguieron que las trasladaran a Caracas, en sus mismos cargos. Durante mi niñez y adolescencia vi a esas mujeres trabajando, levantando casa e hijos, enfrentando la dura vida. Mi abuela, que murió muy joven, era la persona con la que iba al cine, la que leía y a la que le quitaba los libros para leerlos yo. (Imagen, mayo-junio 2005, Año 38, N° 3)

De su padre recuerda cuando, en Caracas, lo llevó a “un bar donde jugaban dominó, estaba lleno como de borrachos” y otra vez lo llevó al teatro a ver a Antonio Saavedra. Tiempo después, cuando

enfermó, Román lo llevó a una clínica y allí murió: “murió en mis brazos”; aunque “no se ocupó de nosotros; no daba nada para la casa ni para nuestra manutención y educación.” (Entrevista con Milagros Socorro en *Venezuela Analítica*, 04-03-2000).

Su infancia transcurrió en barrios populares del centro de Caracas, cerca de El Nuevo Circo y después en la plaza de Capuchinos frente al barrio La Charneca, un cerro. Estos lugares son importantes para comprender su obra porque él creció rodeado de situaciones y personajes populares de zonas marginales, en una ciudad que a partir de la década de los cuarenta del siglo XX se modernizó gracias al petróleo. En esos marcos sociales vivió la experiencia de la marginalidad y la pobreza de los caraqueños y fue testigo del aluvión de migrantes de la provincia que invadió la ciudad. Son la experiencia dramática con la que construyó la poética de la marginalidad de su teatro. También creció con el cine: *Tiempos modernos* de Chaplin y *Frankenstein*. Aún sin descubrir el teatro, iba todos los días a los cines de barrio cuando vivía en San Agustín y cuando se mudaron a Capuchinos, “un barrio humilde”:

Ese era mi mundo. Siempre supe que yo quería dedicarme a eso. Y como director y escritor, no como actor. A mí se me realizó el sueño, la fantasía infantil.
(Venezuela Analítica)

Vivir en barrios populares le permitió participar en los templetos del carnaval, disfrazado del Zorro o de dominó y ver los disfraces y las “negritas”; esos marcos sociales de realidad y fantasía le desarrollaron un imaginario y una mirada solidaria:
Esa mirada tierna yo la tengo sobre todo el mundo, no solamente sobre los humildes y los marginales. Esa es mi mirada del mundo, lo que pasa es que me interesa mucho más escribir sobre estos personajes porque para mí son más ricos Los conozco mejor; eso fue lo que viví en mi infancia y adolescencia. A lo mejor si yo hubiera vivido una vida de clase media alta, escribiera sobre la clase media alta, o sobre los ricos... (Venezuela Analítica)

En su andar cotidiano visitó con frecuencia los botiquines y bares de mala muerte de su barrio: *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 obras de teatro. Esos tipos que no llegan a ser nada, que se*

emborrachan y babean sobre una mesa. (Venezuela analítica)

En el teatro de Chalbaud la religión es un tema recurrente de manera protagónica o secundaria, explícita o implícita. Marita King (1987) le concede una significación central en su producción:

La obra de Chalbaud parte de una base cristiana no-dogmática y (...) su coherencia interna se debe a que el dramaturgo constantemente busca una respuesta al problema de la salvación del hombre en el mundo actual. (141)

Por eso la religión es un componente del collage popular que construye en sus obras, aunque marca una prudente distancia:

Tengo fe en el ser humano. A pesar de todas las cosas que pasan, yo creo en el ser humano. Hay mucha gente buena. Y en lo otro... bueno, la verdad, no sé si creo... es un poco a lo Buñuel: gracias a Dios soy ateo. Si te digo que no creo en nada te mentiría, pero si te digo que creo también mentiría. Yo sé que hay algo que no sé muy bien cómo es. De lo que sí estoy seguro es que no es un señor con barba y la Virgen María con esos mantos. A mí me horroriza la iconografía católica.
(Venezuela Analítica)

Escribió un retrato hablado de su relación con el catolicismo en su infancia, al considerar el confesionario el primer espacio teatral:

Donde el niño se arrodilla y balbucea en secreto sus más íntimos e inocentes pecados. Ve la imagen de María y cree vehementemente en la virginidad. Los conflictos comienzan a surgir cuando en la pantalla del cine del barrio una rumbera se transforma en la encarnación del mal, y a pesar de que el cura de la parroquia prohíbe la asistencia a tal espectáculo, la sala se llena de rufianes y curiosos, todos atentos a los voluptuosos movimientos de unas caderas realmente pecaminosas. ¿Era fingida la confesión? ¿Simula el niño su postura de ángel sobre la nube de cartón en este cuadro vivo que se eterniza durante su infancia? (“Mirándose en la pantalla”, en El Nacional, 20/07/1997)

Chalbaud es, por antonomasia, el dramaturgo de Caracas y su gente anónima, de los vecinos de cualquier barrio incluyendo el burdel más próximo. Y se enorgullece de conocerlos bien: “*conozco mi país porque lo he vivido de la forma más profunda*” (El Nacional, 05/07/1997). Reivindica la amistad que fraguó

con las mesoneras de los bares que frecuentaba en su juventud, a quienes refiere con ternura:

Tenía largas conversaciones con ellas, charlas importantísimas. Me contaban de todo. Era como películas mexicanas lo que ellas me contaban. Tenían una gran sabiduría y eran muy entretenidas, como muy inspiradas y llenas de vida. A pesar de su tristeza o de los muchos problemas que tienen, las mesoneras son más inspiradoras que otro tipo de gente que conocí, secretarias, por ejemplo, que nunca te dicen nada, es como si no tuvieran vida. (Venezuela Analítica)

De esa época recuerda a un hombre que lo llamaba “Caín adolescente” y hablaba de Shakespeare y Oscar Wilde. Era Sony León, uno de los primeros grandes boxeadores venezolanos que murió loco.

Su madre, preocupada por darles una buena educación y formación a sus hijos, los inscribió en la Escuela Experimental Venezuela, un centro docente de renombre en la década de los cuarenta. Allí conoció a Isaac Chocrón, de quien fue condiscípulo, y ahí nació la vocación teatral de ambos:

Chocrón y yo estudiamos juntos la primaria en la Escuela Experimental Venezuela. Los primeros telones teatrales que recuerdo fueron sábanas de

nuestras casas en un corral de gallinas, árboles frutales, barriles llenos de agua y sueños infantiles. Esta afirmación que ya jugaba para aquella época se confirma en nuestro serio juego actual. (El Nacional, 10/04/1966)

Chalbaud estuvo interno tres años en el colegio San José en Los Teques, cerca de Caracas. Después, estudió en el Liceo Fermín Toro y allí se topó con Alberto de Paz y Mateos, español aventado por la dictadura franquista y compañero, en alguna ocasión, de Federico García Lorca. En el liceo, de Paz y Mateos creó a finales de la década de los cuarenta un taller experimental de teatro –el primero en Venezuela- en el que Chalbaud se inscribió al igual que Nicolás Curiel, quien devino a finales de la década de los cincuenta en director del Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela. Su vida quedó definida para siempre. De Paz y Mateos es uno de los pioneros que sentaron las bases del nuevo teatro que surgió en 1958 con la democracia. Llegó en 1945 y contribuyó a cambiar los criterios estéticos del teatro de la época, además incorporó al repertorio autores hasta entonces desconocidos. Su obra fue decisiva en los cambios que comenzaron en la década de los cincuenta.

Chalbaud no tardó en convertirse en un profesional y en 1952 comenzó a trabajar en la recién creada Televisora Nacional como asistente de Paz y Mateos, designado su director artístico. Con 21 años comenzó a opinar y a ser noticia. En 1952 fue asistente de dirección de dos películas y escribía sobre cine. En relación a la llegada a Caracas de Pedro López Lagar (1899-1977), actor argentino de origen español, afirmó:

López Lagar llega en un momento muy especial, en el cual los aficionados al teatro, la gente de teatro que vive de él o lo hace por pura afición, está llevando a cabo un arduo trabajo que, si bien no se ha organizado aún, no ha dado los resultados positivos que debe dar, beneficiará notablemente al teatro nacional. (El Nacional, 10/07/1952)

Ese mismo año figuró como actor en Muertos sin sepultura (1946) de Jean Paul Sartre en el Teatro Municipal. La crítica le reclamó su exageradísimo trabajo (Signo Nº 36, julio 1952). En el concurso anual de obras de teatro del Ateneo de Caracas, ganó el premio con Los adolescentes. En 1953 creó, junto con Pedro Marthán, el grupo El Búho y escribió Muros horizontales, “drama simbólico en un acto” (El Nacional,

03/08/1953), estrenada con su grupo. En 1954 Chalbaud y Marthán aún mantenían el grupo y representaron *La P... respetuosa* de Sartre:

Hemos hallado la generosa acogida del señor Pedro Matos, propietario del teatro Montecarlo, quien nos ha cedido la sala, y hemos pensado en la realización de una temporada teatral de medianoche que lleva implícita la intención de hacer, de crear en Caracas un público permanente de teatro, un público que garantice a los actores una asistencia mínima...
(El Nacional, 28/05/1954)

En plena dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958), la actividad teatral caraqueña se empeñaba en sobrevivir con el respaldo de la opinión pública:

Algunas veces, al mencionar esos brotes de teatro nuevo [se refiere a El Búho] que surgen entre los artistas capitalinos, nos invade el justificado temor de predicar en el vacío y hablar para un auditorio fantasma. Pero la fe está muy arraigada y las esperanzas no se pierden. (El Heraldo, 07/06/1954)

En 1955, a los 24 años, Chalbaud se consagró como dramaturgo con *Caín adolescente*, en la que

representó los patrones fundamentales de su poética sobre la marginalidad:

En mi Caín adolescente capto un lapso de vida de un cerro caraqueño: Navidad, Carnaval y Semana Santa, conjunción de pecado y misticismo, de verdad y engaño, de fe y no-encuentro. (El Nacional, 06/09/1955)

Consideró su obra “resultado de una emoción y de un estudio”; un descubrimiento “de uno de nuestros mundos más pintorescos y humanos: el de la clase trabajadora”. Tuvo de escenógrafo a su maestro Alberto de Paz y Mateos y la presentó con la Sociedad Venezolana del Teatro. La Hoja Literaria (09/09/1955) afirmó:

No es obra que descanse sobre un conflicto individual, sino un serio intento de teatro de masas que junta en el escenario de un cerro caraqueño la vida y el acontecer de todos los habitantes, desarrollando la acción sobre diversos problemas de crudo nacimiento que luego son elevados y resueltos en un plano lírico.

Al mismo tiempo continuó su trabajo de director y en 1957 dirigió Celestina Gómez de Luis Peraza, basada en un cuento de Miguel Otero Silva y con escenografía e iluminación de Alberto de Paz y

Mateos. Ese año fue decisivo en su carrera. En noviembre iba a estrenar Réquiem para un eclipse, que no tuvo lugar porque la noche del ensayo general fue hecho preso por la Seguridad Nacional, la policía política de la dictadura. Antes del estreno dio algunas pistas sobre su nueva obra:

Réquiem para un eclipse no se divide en actos, sino en cinco cuadros que llevan su propio título: La cama de bronce perfumada, Un lugar en mí mismo, Basura y pez de amor, La sagrada familia, y el último: Funeral [...] Para explicar por qué se llama Réquiem yo tendría que hablar sobre la obra, sobre el tema, sobre la técnica usada. No quisiera hacerlo. Por otra parte, si hubiera podido explicar la obra en pocas palabras no la habría escrito. (El Nacional, 24/11/1967)

Con el antecedente de Caín adolescente, el nuevo estreno del joven dramaturgo generó grandes expectativas, más aún cuando tendría un elenco de primera calidad: Fernando Gómez, Juana Sujo, América Alonso y Orángel Delfín:

Parece ser que la obra pertenece a cierta combatida tendencia tremendista o negra, que se caracteriza por el planteamiento de situaciones de podredumbre moral, de quiebre de decencia

tradicional, de suplantación de valores morales tradicionales por concepciones amorales e inclusive inmorales; por el enfoque de situaciones que en otras corrientes son evitadas cuidadosamente y nunca consideradas como materia útil para la creación artística. (El Nacional, 28/11/1957)

* * *

La democracia amaneció el 23 de enero de 1958 y Chalbaud salió de la cárcel de la Seguridad Nacional. En marzo estrenó su nueva obra. Poco tiempo después fue nombrado director del Teatro del Pueblo, dependiente del Ministerio del Trabajo y con una tradición que se remontaba a 1938. Eran nuevos tiempos y Chalbaud le cambió el nombre por el de Teatro Nacional Popular, para emular al grupo francés que dirigía Jean Vilar en París. En el primer festival de teatro venezolano en 1959 presentó a esa agrupación con La balandra Isabel de Guillermo Meneses, y con el grupo Alfil Réquiem para un eclipse, sobre la que Hilario González escribió en el programa general del festival:

Al poner el dedo en la llaga de cemento de la urbe y en el corazón de acero de su habitante, Chalbaud clama por la poesía aplicada al minuto, a la respiración y atrapando el Duende, él la logra en la respiración y en cada minuto de su réquiem, que es como un enorme sonido negro que nos hiciera sentir: he aquí La Tragedia, en toda su estatura...

En la década de los sesenta Chalbaud acaparó el protagonismo en el teatro venezolano, como dramaturgo y director. Alguna vez fue actor, cuando en enero de 1961 el Teatro Popular de Venezuela presentó *La mandrágora* de Maquiavelo bajo la dirección de Alfonso López. En agosto de ese año aparece como vicepresidente de la Federación Venezolana de Teatro (de corta existencia), organizadora del segundo festival de teatro venezolano y en el que estrenó *Sagrado y obsceno*. En una declaración, la Federación denunció la prohibición de la obra de Chalbaud por parte de la Gobernación del Distrito Federal, con una exitosa temporada post festival en el Teatro Nacional.

En esa década Chalbaud estrenó cuatro obras que lo consagraron como un dramaturgo imprescindible en el nuevo teatro venezolano: *Sagrado y obsceno* (1961), *La quema de Judas* (1964), *Los ángeles terribles* (1967) y *El pez que fuma* (1968), con las que dio forma plena a su dramaturgia y a su visión social y crítica. Se suman *Café y orquídeas*, obra comercial al margen de toda su producción, y *Las pinzas* (1962), *Sobre la primera*, Sergio Antillano escribió:

“Así, para un autor como Román Chalbaud, que con su sátira de circunstancias, Sagrado y obsceno, provocó un animado debate sobre la aparente intrascendencia de lo actual, lo que importa es situar unos conflictos humanos en unas situaciones históricas y mostrar que dependen de ellas”. (El Farol N° 196, sept.-oct. 1961).

En 1962 participó en el proyecto Teatro Arte de Caracas, cuya sede estuvo en los altos del cine Radio City, al comienzo de Sabana Grande en el este de la ciudad, proyecto de efímera existencia y para el que escribió *Café y orquídeas*, obra que no incluyó en la edición de sus obras completas por Monte Ávila Editores en 1991. Es una comedia de intriga con el propósito de acercarse a un público más amplio, pero sin éxito. El TAC fracasó en su primer año.

Se atribuye al periodista de El Nacional Lorenzo Batallán la frase “La Santísima Trinidad del teatro venezolano” aplicada a él, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón, con motivo del estreno en el TAC de *Triángulo*, escrita a seis manos.

Previo al estreno de *Asia y el Lejano Oriente* de Isaac Chocrón bajo su dirección, Chalbaud coronó su irreverencia:

Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y yo somos los mejores dramaturgos venezolanos. (El Nacional, 10/04/1966)

En estrecha colaboración con ambos, Chalbaud participó en septiembre de 1967 en la creación de El Nuevo Grupo, la más importante institución teatral en la historia del teatro venezolano, activa hasta 1988.

En una encuesta realizada en El Nacional (08/11/1967) la periodista Miyó Vestrini le preguntó sobre la frase de Batallán y respondió:

Tres grandes sí. Únicas no. Podría enumerar otras figuras –dramaturgos, directores, actores, técnicos- que han contribuido con sus trabajos a la afirmación de un teatro venezolano. Lo que ocurre es que los niveles de calidad y cantidad de Chocrón, Cabrujas y yo parecen superar –según distintas afirmaciones- el promedio cuantitativo y cualitativo del resto.

A la par del teatro, la obra cinematográfica de Chalbaud es central en el cine venezolano. A comienzos de la década de los cincuenta del siglo pasado fue asistente de dirección en algunas películas y a partir de 1959 construyó una carrera en el cine que

hizo de él el más importante cineasta venezolano de la democracia iniciada en 1958. Versionó para el cine varias de sus obras: Caín adolescente (1959), La quema de Judas (1974), Sagrado y obsceno (1976), El pez que fuma (1977), Ratón en ferretería (1985) y Días de poder (2011). Su filmografía suma más de veinte filmes.

En 1984 recibió el Premio Nacional de Teatro y en 1991 el Premio Nacional de Cine.

CHALBAUD ADOLESCENTE
DESPUNTA UNA NUEVA ÉPOCA

En 1945 la sociedad venezolana comenzó un proceso acelerado de desarrollo político y económico. El derrocamiento del gobierno de Isaías Medina Angarita en octubre abrió las puertas para la democratización del país, expresada en la nueva constitución aprobada en 1947. El impacto de la economía petrolera aumentó las inversiones públicas en la modernización del país y los venezolanos comenzaron a emular usos, costumbres y niveles de vida de la sociedad internacional. La sociedad venezolana se alejó de su vida provinciana y rural tradicional y se interesó por tener una percepción más amplia de las relaciones sociales. En consecuencia, surgió un nuevo imaginario social moderno en correlación con la tendencia internacional de la segunda post guerra. Las ciudades, en primer lugar Caracas, se convirtieron en polos de atracción para la población rural deseosa de disfrutar del bienestar de la modernidad.

En esos nuevos marcos sociales y económicos el teatro venezolano recibió y asimiló innovaciones teatrales del exterior y el costumbrismo quedó como cosa del pasado. Así como el país recibía con beneplácito las influencias de la sociedad internacional

y Caracas era objeto de una fuerte reforma urbana que borró buena parte de su memoria, el teatro se benefició con una nueva docencia teatral, una nueva manera de representar y el conocimiento de los nuevos repertorios internacionales. Se ignoró por completo la dramaturgia del siglo XIX y la costumbrista no pudo correlacionarse con la nueva sociedad que emergía, liberal por la democracia y rica por el petróleo. Poco a poco la imberbe clase media se aburguesó y surgió un nuevo discurso urbano, crítico de su propia tradición y propenso a mirar al país de manera distinta. No es de extrañar que afloraran rupturas radicales. Aquiles Nazoa la exigía:

Todo esfuerzo que se haga en Venezuela en el orden teatral será un seguro fracaso si no se orienta en el sentido de romper con todo lo hecho hasta ahora y emprender un camino totalmente nuevo, tanto en los procedimientos de trabajo como en la escogencia de las obras. (El Nacional, 22/07/1951)

Partir de la nada. El repertorio teatral se amplió gracias a las innovaciones de Jesús Gómez obregón, Alberto de Paz y Mateos y Juana Sujo, quienes incorporaron la nueva dramaturgia estadounidense y europea. El complejo de Adán se adueñó de los

jóvenes teatristas. Venezuela era visitada por figuras internacionales. Louis Jouvet, Berta Singermann, Jean Louis Barrault, Arturo Rubinstein, los Niños Cantores de Viena, Maria Anderson, Maurice Chevalier, el ballet de Alicia Alonso, Sergio Celibidache, Claudio Arrau y el ballet de Montecarlo fueron los nuevos nombres de la escena, mientras los dramaturgos nacionales se empeñaban en estar acordes con el nuevo gusto urbano y de pinceladas internacionales del espectador.

El cambio no tuvo lugar sin tropiezos. Los ensayos realistas de los dramaturgos después de la muerte de Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935, aun siendo ingenuos, surgieron en marcos sociales en los que la sociedad urbana encubaba nuevas contradicciones mientras miraba con avidez al mundo exterior para parecerse a él. Caracas, en particular, sufrió un crecimiento poblacional difícil de asimilar que produjo un nuevo tipo de marginalidad urbana, consolidada en poco tiempo. Los propósitos y las estrategias de la generación de dramaturgos formada en las décadas anteriores no se sintonizaron plenamente con el nuevo espectador, ahora en

conocimiento de nuevas dramaturgias y nuevos tipos de espectáculos.

Cuando Román Chalbaud escribe *Los adolescentes* (1952), en los escenarios comenzaban a verse obras de Eugene O'Neill, Arthur Miller, J. B. Priesley, Federico García Lorca, Jean Paul Sartre y Carlo Goldoni, para mencionar algunos, mientras la dramaturgia venezolana tradicional mantenía una visión superficial e ingenua de las nuevas relaciones sociales surgidas en la postguerra. Al sainete y su visión simpática de la vida, que había tenido su esplendor en las primeras décadas del siglo, y al realismo ingenuo y su representación de la vida cotidiana, surgido poco después de la muerte de Gómez, se sumaba una dramaturgia que representaba a una sociedad privada sin mayores sobresaltos públicos, en correlación con un espectador clase media enfrentado a nuevas relaciones sociales. La dramaturgia nacional se aproximó sin mucho éxito a los cambios que la democratización de la sociedad y la economía petrolera produjeron con sus consecuencias modernizadoras y contradictorias. Una dramaturgia semejante a las comedias de bulevar en una sociedad que comenzaba a configurar su clase media mientras

emergía una fuerte marginalidad urbana no tuvo posibilidades de sobrevivir.

La Caracas tradicional de los techos rojos, como amablemente la calificó Enrique Bernardo Núñez en 1947-1949, entró en crisis al ser reemplazada por una nueva ciudad vertical con grandes avenidas. La casa (1945), de Ramón Díaz Sánchez (1903-1968), subtitulada “comedia dramática en tres actos”, fue escrita cuando estaba en marcha el agresivo plan modernizador de Caracas que cambió plenamente la fisonomía de su casco central e hizo desaparecer sus grandes casas solariegas decimonónicas. Díaz Sánchez representa el drama de una familia que debe renunciar a la casa de sus ancestros, de amplios patios y corredores, para dar paso a un proyecto que la derrumbará para construir un edificio. La coyuntura pone en crisis los valores tradicionales de esa familia ante la arremetida del progreso, aunque sin entrar a discutir las características de la sociedad venezolana en cuanto tal, porque la generación de Díaz Sánchez no estaba en condiciones de vislumbrar cambios de otra índole.

Chalbaud comenzó a escribir en esa ciudad que borraba, de manera algo desordenada, su pasado pre

moderno y era imán de atracción para los venezolanos del interior del país, que migraron y poblaron sus cerros con la esperanza de encontrar en ella lo que el interior del país, paupérrimo y olvidado, no ofrecía ni garantizaba. Originario de ese país relegado y crecido frente a uno de esos cerros de la nueva Caracas, la Charneca, Chalbaud rompe con el discurso vigente y, sin mayor nostalgia por el pasado, desde su adolescencia comienza a representar las contradicciones y angustias privadas y públicas de los mecanismos ocultos de la nueva ciudad moderna y sus habitantes. El país según Chalbaud no es taciturno ni nostálgico del pasado, sino grotesco y contradictorio en su tránsito traumático hacia la modernidad del siglo XX. Su punto de vista crítico aflora de inmediato y, en el transcurso de su carrera, consolidará una postura política frontal.

Román Chalbaud es el dramaturgo que mejor ha comprendido y representado a Caracas; no en balde la vivió en su infancia y juventud de una manera única, no compartida por otros dramaturgos. “He vivido todas las Caracas” es una de sus frases; a la que es necesario añadir la de los marginados y olvidados, de los excluidos e irritados. Sin lugar a mayores

equívocos, su teatro es, además, la representación de algunas de sus experiencias personales y directas en la vida caraqueña clase media baja y marginal; pero ansiosa de una nueva vida con un componente crítico y comprometido desde que comenzó a escribir a los veintinueve años. Su discurso es una ruptura con la visión localista e ingenua tradicional de origen costumbrista de la dramaturgia venezolana de las primeras cuatro décadas del siglo XX.

Representa la marginalidad urbana en sus dimensiones privada y pública, existencial y social, y de manera gradual toma posición política a partir de sus interrogantes e incertidumbres adolescentes. En su madurez afirmó que se alimentó con el melodrama, aunque el resultado poco o nada tiene de evasión melodramática pero sí de fábulas, situaciones y personajes cargados de emoción y desgarramientos. Esta característica da unidad a su obra y pertinencia al espectador moderno y democrático. Por eso puede dar la impresión de ser un autor inmediateista, a veces de un realismo simple.

LOS ADOLESCENTES

Chalbaud inició su obra dramática a los veintiún años con una toma de posición elocuente y candorosa. Los adolescentes (1952), título revelador de un rasgo frecuente en sus obras, representa a un grupo de jóvenes sin pasado ni historia que contar, porque ninguno pasa de los 21 años, en una situación básica de enunciación aparentemente ociosa y bañada de licor en la que se complementan, en la medida en que las situaciones crecen en intensidad pero no tanto en incidentes. Están ahí, a puertas cerradas, no para destruirse sino para complementarse en una marginalidad existencial incierta. Las situaciones fluyen gracias a un diálogo ágil; el tema es qué son y significa estar ahí, con pincelazos sobre temas culturales modernos. Es la juventud de la naciente modernidad que, sin ocultar sus angustias utópicas, cree y confía en sí misma; como afirma Marcos:

Tengo una fe. Imposible, absurda. Pero nosotros podemos más que toda la humanidad. El sentido de optimismo, nuestros pecados, las ansias de creer o no creer, pero florecer eternamente, tienen más valor que haber sufrido toda una vida de amargas experiencias que después no podemos utilizar. Porque

llega la muerte. Potencialmente hermosa, pero sin límites para la razón.

¿En qué creer? Será una incertidumbre hasta la ruptura de su madurez. Chalbaud enuncia en Marcos su visión del mundo y el propósito desarrollado en sus obras posteriores, abierto a situaciones más complejas sobre la marginalidad de la vida cotidiana en la que los jóvenes desempeñan un rol importante. Los personajes se reconocen adolescentes y Sergio declara “*la juventud nunca está vacía*”, aunque queda en evidencia su angustia por no poder descifrar del todo la existencia humana. Son unos adolescentes que viven en presente sin nostalgias.

Joven lector de Herman Hesse, Chalbaud representa un mundo urbano en el que la dimensión privada de sus personajes es más importante que la pública, aún casi inexistente. Sus adolescentes son pacientes de la sociedad, aunque intentan ser sus agentes inspirados por las experiencias inmediatas del autor, como lo expresa Marcos:

Allí está resumida la vida, en aquellos botiquines llenos de humo, de malos olores y de lo que el resto del mundo llama malas palabras. ¡Ah!, seres

encantadores, casi siempre contrahechos, anormales, que por encima de sus desgracias buscan la diversión. Pero una diversión donde se pierde todo equilibrio y toda sensación de realidad. La realidad es tanta, son tantos los brazos y los ojos que faltan y son tantas las muletas y las enfermedades venéreas, que todo eso reunido logra formar un nuevo mundo que ustedes no pueden imaginar,

La estructura de la obra es díptica. Primero y tercer cuadros tienen lugar en un apartamento con “una pared imaginaria”: a la izquierda la sala y a la derecha un cuarto en el que “una cama ocupa casi todo el espacio”, ícono central en gran parte de su producción. Segundo y cuarto transcurren en “una casa colonial” sin indicar el lugar, urbano o rural, porque el interés está en la situación de los personajes. Campo y ciudad son marcos sociales sublimados. Chalbaud apunta algunas diferencias porque su inicio realista lo acompaña con la búsqueda de una forma poética para expresar imágenes y metáforas más fuertes. Es la relación de Germán y María, ella una figura que en el transcurso de la fábula se convierte en metáfora de un ideal inalcanzable:

MARÍA: *Está bien, Germán. Ahora puedo llamarte Germán. Me has llevado contigo a las cabeceras de tu ilusión y me siento flotar como antes jamás lo había sentido.*

GERMÁN: *¿Ves, María? ¿Sientes como un enorme río que nos lleva más allá de nosotros mismos? Parece que no tuviéramos carne y estuviéramos envueltos en agua. Llevamos grandes embarcaciones en nuestra piel. Hay también lanchas pequeñas, que casi no pueden distinguirse. Hay hombres pescando a nuestra orilla. El río puede crecer, desbordarse de pronto. Pero si debajo de nuestros pies cavamos la tierra del fondo, no hay peligro de desbordamiento.*

Saturado de experiencias vividas casi diarias, nuestro autor adolescente las representa en forma casi candorosa a través de una pareja de jóvenes que reaparece en otras obras. Germán expresa la incertidumbre del adolescente y la utopía de un amor imposible, no por casualidad representado en María, nombre universalmente simbólico y modélico. Por eso, la fábula de esta obra es, a fin de cuentas, la situación inmóvil de un estado existencial sin pasado y un futuro aún incierto. No hay fe, pero tampoco

incredulidad absoluta. Germán le responde a Álvaro, púber de 14 años: “Perdóname, es el hoy que me cansa. Es el mañana que no viene”. En la plena adolescencia, el dilema no tiene mayores alternativas:

ÁLVARO: *¿Y tu fe, Germán?*

GERMÁN: *La he perdido.*

ÁLVARO: *Pero yo la he recogido en el aire. No la dejé escaparse. Vengo a traértela, tienes que convertirla en sueño.*

GERMÁN (*Con gran dolor.*): *No. Se me ha escapado por los poros, ha rodado por mi piel hasta caer en la tierra. Nada podrá salvarme.*

La fe, una inquietud obsesiva. Esta obra es el corte de aguas con su pasado de un adolescente que comienza a ser adulto, y representa algunos elementos característicos de toda su producción. Si la cama es centro reiterado para darle significado a las situaciones, los nombres de La Madre y María apuntan a la presencia, oblicua o directa, de la mujer y la religión en sus diversas formas y manifestaciones. Por eso, el final de Los adolescentes reúne a Germán con Álvaro, La Madre y María. El vientre materno es

común para ambos y con esperanza La Madre le dice a Álvaro:

Cuando regresé llamada por Germán, comprendí que tú habías aparecido. Ven hijo, ven aquí. Mi corazón puede amar aún. (Álvaro llora a sus pies). ¡Levántate! ¡Escucha! (Va al rincón donde antes estaba Germán). Hay un espacio vacío Es un espacio para María que falta. María tiene que llegar a esta casa. Germán debe salvarse. Hay que entregarle de nuevo su fe y su pureza. ¿Comprendes? Es la primera misión que tu madre te encomienda. ¿Vas a cumplirla?

La respuesta de Álvaro es afirmativa, pero solo es una afirmación utópica, una expectativa:

GERMÁN: ¡Es ella! ¡Es ella! (Lentamente se abre la puerta). ¡María! (En la puerta está de pie María, mirándolos. Llueve afuera. La música sube mientras baja lentamente sobre él).

¿Una metáfora de la Virgen María, de la madre universal merecedora de fe? ¿Una esperanza? Es una

interpretación no descartable por la impronta religiosa presente en buena parte de las obras de Román Chalbaud.

MUROS HORIZONTALES

La dramaturgia adolescente de Chalbaud es una etapa de preguntas sin respuestas claras, de esperanzas deseadas en medio de grandes dudas, de leves añoranzas e incertidumbres. Muros horizontales (1953) es una metáfora de su situación. Los personajes son, en esencia, roles sin estructura psicológica ni status social definido: El Fantasma, El Peón, La Extranjera y El que regresa, están en una situación básica de enunciación plena de dilemas, antes que añoranzas, sobre la vida en el campo y la ciudad; sobre la esperanza en algo no definido:

EL FANTASMA: ¿Has perdido la esperanza?

EL PEÓN: No. Todavía la conservo, pero es distinta. A medida que el tiempo transcurre y que la soledad va pasando más y más sobre nuestros hombros, mi esperanza ha dejado de verse. Antes estaba en mis palabras, en mi costumbre de mirar hacia el camino; ahora solo está dentro de mí, sin hacerse presente, como una línea de horizonte que dentro de mi pecho hiciera círculos viciosos.

La fe de Marcos en Los adolescentes se emparenta con la esperanza de El Peón. Chalbaud

adolescente intenta ahondar en las incertidumbres de los personajes de su obra anterior, ser más reflexivo, para lo cual construye una fábula menos realista y más metafórica. Por eso la situación no es precisa sobre dónde y cuándo están. Un camino que conduce a la ciudad no es transitado: “Y el camino que tenía su meta en esta casa y en esta tierra, se convirtió en un camino hacia la ciudad”. Pero los personajes no llegan a ella porque están abandonados:

EL FANTASMA: En primavera esperamos la lluvia, y la lluvia nos pudre. Esperamos otra vez el calor, y entonces la tierra se arruga, se pone seca por falta de riego. ¡Ah!, nosotros mismos dudamos de nuestro amor a la tierra, ¡pero cuánto nos cuesta dejarla! Y cuánto nos cuesta también ese horrible estar solos.

Después de tener una experiencia citadina, La Extranjera prefiere regresar a su tierra de donde no debió salir nunca. Aparecen referencias a los Andes venezolanos, tierra de origen de Chalbaud pero no para reasumirla. Los personajes están dominados por su soledad, la espera, el transcurrir del tiempo y la muerte. No se trata de nostalgia por la tierra de origen.

Es el dilema de El Fantasma, a quien La Extranjera pregunta cómo es la muerte y le responde:

La muerte también ha podido ser dulce, humana, con brazos blancos donde recostarse durante el viaje.

Esta es una obra de preguntas sin respuestas, necesitadas de un ojo avizor con una aguda mirada crítica precisa. Chalbaud se aproximaba, poco a poco, a los marcos sociales que eran propios de sus afectos.

CAÍN ADOLESCENTE

La palabra adolescente tiene connotaciones personales evidentes y precisas en las obras de Chalbaud. El dramaturgo que comenzaba a invadir los escenarios y asombrar a expertos y espectadores no alcanzaba los 25 años de edad. Las situaciones vividas, la fe y la esperanza inciertas de los personajes de esas obras tienen su razón de ser en una sociedad en transformación hacia la modernidad, no prevista diez años antes. Despuntando la adultez, Chalbaud representa interrogantes sobre su situación personal a través de las situaciones y los personajes de sus fábulas. Sus primeras obras, sin embargo, no tienen connotaciones autobiográficas, pero sí personales.

Caín adolescente (1955) representa la situación en la que se encuentran una madre y su hijo, Juana y Juan, quienes abandonaron su vida rural y campesina y migraron esperanzados a una ciudad que construye su modernidad; pero viven marginados y pobres. Es la situación básica de enunciación de sus vidas cotidianas, rodeados de personajes iguales a ellos. Con tal fábula, situación y personajes Chalbaud construyó el modelo de un discurso crítico sobre las relaciones sociales de la modernidad y marginalidad caraqueñas

y, en consecuencia, venezolanas, desarrollado en su producción posterior y central de la dramaturgia del nuevo teatro venezolano a partir de 1958.

En varios aspectos, esta obra es una suma sobre la que reposan su proyecto dramático y sus propósitos ideológicos. La marginalidad urbana y existencial como situación básica de enunciación, los personajes desclasados y el imaginario popular y religioso estructuran un universo social autónomo con un sistema de costumbres, valores y creencias propio, ajeno y enfrentado a la vida institucional de la ciudad. Ese es su aporte al realismo crítico de la dramaturgia del nuevo teatro venezolano.

En cuanto a la situación básica de enunciación, la acotación inicial indica cuáles son su propósito y la estrategia discursiva que empleará:

El escenario es la parte baja de esos típicos cerros caraqueños donde todavía viven los hombres de nuestro pueblo. (Cursivas nuestras).

Esperanza y toma de partido se dan la mano. Caín adolescente es un mural de situaciones cotidianas de la vida de personajes populares en los límites

físicos, sociales y espirituales de un barrio marginal, con el propósito de representar de manera generosa un panorama de la marginalidad y exclusión sociales; por eso, situaciones y personajes son inocentes y puros, incluso cuando delinquen. En esa inocencia está la visión crítica del autor. Las situaciones son un ir y venir de los personajes con sus historias personales, intrascendentes por supuesto, quienes coinciden en un cruce de caminos que pertenece a todos y a nadie, un punto de encuentro anónimo y ocasional en la inmensa ciudad con las contradicciones de su modernización. Chalbaud hace pública la vida privada de sus personajes al sacarlos del salón de sus casas; situaciones y personajes son y están en la calle a plena luz del sol. En algunas ocasiones es explícita la voz del autor con reflexiones puntuales en boca de personajes al margen de la situación central, puestos ahí para consolidar el significado de la fábula y sus propósitos ideológicos:

MENDIGO: *Pan y monedas. Es divertido, pero no es la misma cosa. Si la gente adivinara que amo más el pan, no botara con tanta facilidad las monedas que ponen en mi mano. Pero ahora es*

Navidad... y la gente regala... ¿Y cuando el pan es duro? Bueno, tuvo que ser blando alguna vez y eso es suficiente. Si la gente supiera... El esfuerzo para pedir hay que hacerlo aquí, en la cabeza... y no en las manos... Si fuera sólo extender las manos... Eso es lo terrible... Parece fácil decir: “Deme una locha”, “Deme un poco de comida”. El cerebro se está estrellando contra la razón. Y nadie se da cuenta. Pero en cambio se dan cuenta cuando aparece una nueva estrella en el cielo... o cuando persiguen a un criminal. Son cosas evidentes, “Usted es un mendigo” –me dicen- y es evidente que lo soy. Pero adentro... adentro de uno... “Deme un poco de descanso”. “Deme una sonrisa”. Y ellos contestan: “Ah, no... váyase a la porra”. ¡Si lo supiéramos! (Cuenta) Uno... dos... tres... cuatro... veinticinco... Un día de camino. Pan y monedas de un día de camino. Señor, ¿no es cierto que la noche se ha hecho para descansar?

Son situaciones y personajes con un nuevo hablar antes ausentes en la dramaturgia venezolana, evidencias de algunas de las relaciones ocultas de la ciudad que se modernizaba aceleradamente. Nuestro

autor siempre está presente, en particular en los adolescentes con futuro incierto. En un sentido, el cerro donde viven sus personajes es su vecindario. Amor, pobreza, delincuencia, religión y sincretismo religioso (brujería) conviven en ese mundo autónomo y anónimo.

Con acotaciones breves resume el propósito y la significación de la situación básica de enunciación de su fábula y califica a sus personajes con rasgos concretos. Juan es “el Caín adolescente que viene a los cerros de Caracas para hacerse hombre”; Juana, su madre, es “una campesina que redescubre su misión de mujer en la ciudad”; Antonio Salinas es “un hombre libre”; Encarnación “un curandero negro” y Matías “el amigo y guía de Juan en el cerro”. El resto de los personajes completa el paisaje humano, algunos identificados por sus roles: Tres lavanderas y El mendigo.

En tres actos, según el esquema convencional de la época, las situaciones transcurren en tres fechas significativas: Navidad, carnaval y Semana Santa, épocas del año ad hoc para representar costumbres, valores y creencias populares; tiempos de nacimiento, enmascaramiento y muerte. Chalbaud muestra las

paradojas y el anverso de esas celebraciones; es su propósito crítico a partir de la existencia de personajes populares con sus nimiedades, encuentros y desencuentros, esperanzas y frustraciones. El recuerdo virgiliano de la vida en el campo de Juana y Juan, la relación frustrada de Carmen embarazada y Matías – él, irresponsable de su paternidad-, las lavanderas en su rutina diaria, el mendigo con sus monólogos al margen de la acción pero puntuales para la significación de la obra, Encarnación el curandero que huye después de cometer un crimen y se empareja con Juana y Antonio Salinas, personaje que representa una tenue alternativa, conforman un universo social inédito y rico.

Chalbaud dedica espacio a la representación del abandono de la vida en el campo por los protagonistas y de la ciudadina con sus posibilidades y utopías, pero también sus peligros y frustraciones. No hay alegría navideña porque no hay motivos para una celebración especial; aunque la música navideña se oye mientras se consolida la relación de Juana y Encarnación, nombre muy a propósito en tiempos navideños:

ENCARNACIÓN: *¿Dónde puedo lavarme?*

JUANA: *En ese barril hay agua. Te daré un paño. Tengo tres en la maleta. Uno será tuyo. El verde. En ese espejito puedes peinarte. ¿Tienes peine? Si no, yo te daré uno. ¿Qué quieres desayunar? Puedo bajar por algo. (Juana se acerca con el paño. Encarnación se lava en el barril. La mujer pega su cara en la espalda desnuda del hombre) Toma el paño, mi negro. Tú eres mi niño Jesús, ¿verdad, Encarnación? (El Negro se vuelve y la besa) Este es el primer despertar en tu escondite. Para el resto de los días de tu vida... de nuestra vida. (El aguinaldo se hace más importante que las palabras de Juana)*

El cerro es un pesebre navideño laico alrededor de la cama de Juana, quien protege a su hombre que huye acusado de causar la muerte de una mujer a la que practicó un aborto. Un conjunto de elementos que desacralizan la fecha religiosa.

Llega el carnaval y el enmascaramiento de la identidad real para vivir una farsa por tres días, “mirando la ciudad a través de sus máscaras”. El juego de máscaras busca, además de divertir, esconder a Encarnación, quien fue denunciado ante la policía.

Chalbaud representa uno de sus íconos ejemplares: la pareja de jóvenes enamorados a pesar de los contratiempos:

JUAN: *No digas 'tú y yo' como si fuéramos algo...*

CARMEN: *Pero podríamos serlo...*

JUAN: *No. No me gusta tu forma de querer. No me interesa.*

CARMEN: *Juan, escúchame... Puedo prometerte...*

JUAN: *No quiero promesas. Tú vives con Matías...*

CARMEN: *Eso es mentira... Bueno, viví. Pero eso se acabó en Navidad... Escúchame, Juan: Nosotros somos jóvenes; todavía no tenemos hecha la vida; podemos hacer una para los dos. Nueva, diferente, bonita. Contigo sería distinto... podría ser distinto...*

Es carnaval, tiempo distendido en el que la vida simulada oculta o pospone la realidad. El pueblo se divierte, salvo el Mendigo en su soledad:

Si tuviera esperanzas de que el disfraz me durara todo el año, entonces sí, entonces me disfrazaría... me disfrazaría de millonario... no, de millonario no. ¿Para qué? De músico... Sí, de músico... Con un montón de papeles rayados debajo del brazo y una melodía alrededor, adentro siempre... Pero, ¿para qué? 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...

La vida continúa. Encarnación se ve obligado a huir. Una carroza del desfile carnavalesco atropella a Matías, quien pierde una pierna. Es la otra cara del carnaval chalbaudiano.

Hasta una Semana Santa no tan santa. Tiempo de muerte y resurrección. Por eso, Juan insiste en salir de ahí:

JUAN: Voy a trabajar, para ganar dinero, para salir de aquí.

JUANA: Jamás saldremos de aquí...

JUAN: Saldremos... no hoy ni mañana... pero saldremos...

JUANA: *Lo que sacarán por esa puerta será mi cadáver. Pesaré mucho. Seguramente me dejarán aquí, tendida sobre la tierra. También el cementerio está lejos. (Bebe) ¿No quieres?*

La muerte de Juana y Matías en la iglesia de Santa Teresa el miércoles Santo, en un accidente en el que “murieron cuarenta y dos personas, hombres, mujeres y niños que rezaban”. Chalbaud incorpora un hecho ocurrido en la vida real en 1952 en esa iglesia. Así antecede a la reaparición de Antonio Salinas y el esbozo de alguna esperanza un tanto difusa, análoga a la imagen final de María en Muros horizontales. Chalbaud discute sus creencias tradicionales en proceso de disolución, pero centrales en su visión dramática de la existencia humana.

Con su realismo crítico sobre la marginalidad urbana, Chalbaud transgrede y revela la parte oculta de la ciudad moderna llena de nuevos edificios, avenidas y autopistas y representa la vida intranquila de los ignorados y desplazados. Algunas relaciones dan forma a la situación central. Juan y Juana viven las contradicciones entre el campo y la ciudad con resignación:

JUAN: *Tener que aguantarlo todo dentro de esta 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 mi mamá me casaría con ella’. Desde que se te ocurrió venir a la ciudad, cambiaste. No te lo sabría explicar. No hemos debido dejar nuestro pueblo. Allá vivíamos tranquilos. Tal vez éramos felices.*

Juan no es rebelde ni tiene conflicto con su madre; su vida navega en la confusión hasta que Matías, su amigo, le hace ver la realidad. La nueva vida se le impone y su preocupación es trabajar. Es ayudante de mecánica de Matías, oriundo del mismo pueblo pero sin añoranzas por el pasado, convencido de la necesidad de aprender a vivir y cambiar:

JUAN: *¿A cambiar? Siempre se es lo mismo.*

MATÍAS: *Eso crees tú. Uno cambia sin darse cuenta. Vas a aprender muchas cosas. Tienes que empezar a reunirte con los muchachos de la esquina. Salimos todas las noches.*

Alrededor de este núcleo está el resto de los personajes. Carmen, preñada de Matías, quien no reconoce su paternidad. Antonio Salinas en el rol de esperanza difusa al final de la obra. Encarnación, curandero y amante de Juana. También algunos personajes al margen de la situación central, aislados entre sí pero complementos del mural popular. Tal, las lavanderas con sus diálogos esporádicos sobre sus vidas y su vecindario y el Mendigo con sus reflexiones aisladas:

LAVANDERA 1: *Francisca era una buena mujer.*

LAVANDERA 2: *Pero no tuvo suerte. Tenía tantos proyectos para esta Navidad.*

LAVANDERA 3: *¿Y en qué consiste la suerte?*

MENDIGO: *Mi madre siempre me decía que la suerte consiste en tener fe. Nunca he creído en eso.*

LABANDERA 2: *Pues la suerte es que a uno le salga todo bien.*

LAVANDERA 1: *¡Que le vaya bonito en la vida!*

LAVANDERA 3: *¡Pues eso es tan difícil!*

MENDIGO: *Nada es fácil y nada es difícil. El todo es acostumbrarse. Yo llevo más de doce años de mendigo. Nunca pensé en que llegaría a serlo. Cuando veía a uno, me daba lástima y me preguntaba cómo era posible que lo soportara. Ahora me doy cuenta. Es que uno se olvida de lo que es. Y cuando lo recuerda y no le importa, es que ha perdido la vergüenza. Y entonces... nada.*

Si las lavanderas y sus comentarios completan el mural popular, los soliloquios del mendigo son un mensaje directo al espectador; ambos encarnan la voz del autor; son parte de la estrategia para lograr los propósitos ideológicos de la fábula y ofrecer un panorama general popular.

En este marco social, poco a poco se concretan relaciones. En primer lugar la de Juan y Carmen, modelo de pareja joven que reaparecerá en otras obras. Juana y Encarnación, cuyo centro de acción es

alrededor de la cama, ícono emblemático de Chalbaud. Matías y Juan, amigos fraternales. Alrededor de estas relaciones principales está el conjunto de situaciones que da forma a la visión panorámica de la marginalidad, en la que la ruptura de las relaciones de Juan y Matías al final explica el título de la obra. Por el accidente que sufre Matías y la pérdida de una pierna, Juan asume su cargo en el taller mecánico y no lo visita en el hospital; ahora es otro:

CÉSAR: ¿Recuerdan cuando Juan llegó de su pueblo?

EL CHIVO: Era un pavito.

TUCUSITO: Ahora no es el mismo.

CÉSAR: Se ha convertido en un pájaro bravo.

JUAN: Todo cambia. Tobías tiene ahora un carro de alquiler.

Matías, consciente de la falta de solidaridad de Juan al no visitarlo en el hospital, reivindica la solidaridad de Juana:

El día que fue a verme tuve mi mejor momento en el hospital. Fui feliz un rato. Yo no sé si Juan sabe que usted fue y me llevó cigarros. Pero no fueron los

cigarros. Fue usted misma. ¡Como si hubiese sido mi madre!

Está hecha la metáfora para hermanar a Juan y Matías y darle significación al título de la obra; así adquiere sentido la acotación inicial con la descripción de Juan, quien gracias a Matías vio la realidad de la vida:

JUAN: Matías, escúchame muy bien lo que voy a decirte. (Matías y Juana se detienen) Si la vida hizo que yo te quitara tu trabajo, tu mujer, tu tranquilidad, como dices, tú me arrebataste algo que valía más que todo eso. La venda que yo tenía en los ojos. La venda tenía pintado un paisaje de mi pueblo. Cuando me la desgarraste me enseñaste este rincón del mundo. No pienso reprochártelo. Todos traemos buenas y malas sombras. Algunas se hacen demasiado grandes. Eso es todo... Carmen está aquí conmigo. Voy a casarme con ella. Tu hijo será mío. Recen por él.

Chalbaud se mueve entre dos aguas, entre la rudeza de la realidad y alguna esperanza utópica; en este caso representada por Antonio Salinas, amigo fiel

de Juana. Una carta suya le insufla esperanzas antes de irse para la iglesia donde encontrará la muerte junto con Matías. La muerte viene acompañada de una esperanza de resurrección. Es Semana Santa. La obra cierra con un diálogo entre Juan y Antonio Salinas:

JUAN: *¿El milagro de todos los días?*

ANTONIO: *Nacer en cada amanecer. Estar vivos. Tener manos y pies y ojos y corazón y cabeza. Poder hablar, poder leer, poder ver. Poder sentir. Solo que es una cosa tan corriente que la gente cree que no es milagrosa. Pero lo es. Saber que el amanecer penetra por las rendijas que entran aquí, como si esto fuera un paraíso.*

CARMEN: *¡Escuchen!!!*

(Se empieza a escuchar el 'Popule Meus' de José Ángel Lamas y por el camino del cerro desfila la procesión de Semana Santa.)

RÉQUIEM PARA UN ECLIPSE

Esta obra, impregnada de la base cristiana no-dogmática a la que se refiere Marita King, resalta con cierto enigma por dos palabras: réquiem y eclipse. En su sentido normal, la primera significa descanso de un trabajo, de una fatiga, quietud, tranquilidad, sosiego, reposo; pero su empleo religioso más frecuente le ha dado un contenido específico: oración por los difuntos, ruego por las almas de los muertos, y la misa de réquiem tiene un carácter austero y un espíritu de respeto o dolor que la circunstancia amerita. Por su parte, eclipse en una de sus acepciones significa ausencia, evasión y desaparición de alguien o algo. Además, el nombre de Esteban (5-34 d. J.) dado al hijo es el del protomártir del cristianismo y contemporáneo de Jesús. ¿Una oración y un ruego por quién?

La obra está organizada en cinco cuadros: “La cama de bronce perfumada”, “Un lugar en mí mismo”, “Basura y pez de amor”, “La Sagrada Familia” y “Funeral”. Sin acotaciones sobre el o los lugares donde ocurren las situaciones ni sobre las actitudes de los personajes, solo indica en “Casa y ciudad, alternativamente”. La situación básica de enunciación repartida en esos cuadros está centrada en la relación

de la madre, Andrea, y los hijos con el padre ausente, con las consiguientes discrepancias y aproximaciones hasta el final cuando Armando, el padre, desaparece, y la sagrada familia se desintegra. No luce casual, entonces, que el hijo adolescente se llame Esteban. En ese final, la hija, Jacinta, se parcializa por su padre, y la madre y el hijo tienen una aproximación casi íntima.

La obra tiene cinco personajes. Armando el padre ausente, “rico y urbano, que abandona el hogar para iniciar un viaje en búsqueda de sí mismo”; Andrea, “exprostituta, la esposa de Armando”; Esteban, “su hijo adolescente, atado a la madre”; Jacinta, “la hermana menor de Esteban, apegada al padre” y El hombre de la funeraria (Esteban Santos), “amigo de infancia de Armando y a la vez su maestro espiritual”. La estrategia discursiva de Chalbaud organiza cinco cuadros que dosifican la participación de los personajes en parejas para, poco a poco, representar la situación básica de enunciación: cómo la ausencia del padre afecta la existencia de todos. Esta situación de la fábula remite casi de inmediato a las declaraciones de Chalbaud sobre su padre, quien los abandonó siendo él un niño. ¿Una catarsis para deslastrarse de una vida vivida?

Los personajes, como otros anteriores, están en una situación existencial que evoluciona en intensidad pero sin mayor intriga porque lo esencial es cómo padecen una ausencia, y cada quien reclama a su manera.

La fábula representa unas existencias en una situación que no transcurre, con un lenguaje poético en verso libre a ratos grueso a ratos lírico para representar la experiencia de una catarsis de inquietudes e interrogantes que muy incidentalmente pueden aparecer en la producción posterior de Chalbaud. A diferencia de las fuertes connotaciones sociales públicas de Caín adolescente, Réquiem está centrada en una situación privada sin mayores referencias a la vida pública; es una obra muy personal y en las palabras de los personajes se percibe la presencia del autor, sin ser por ello autobiográfica:

ESTEBAN: *Tú y yo nunca nos vimos cara a cara.*

*Miedo teníamos de ver rostro de hombre
en una casa con rostros de mujeres.*

Tú buscabas tu hija, yo la madre.

Nos alejó el temor, tus oficinas,

*mis estudios, la agitada ciudad,
el hacer nada. Pero ahora,
estamos frente a frente, Armando Robles.
Nunca hubo amor de padre, ni de hijo.
Corría la sangre lejos como un río.
Debajo de la tierra oíamos palpar su agua
turbia.*

*En nombre de ese palpar te hablo
y trato de encauzar tu desatino.*

En el teatro venezolano son pocas las obras con esta característica; una, quizás, *Animales feroces* (1963) de Isaac Chocrón.

En su anterior representación de la marginalidad, Chalbaud representó su experiencia social y sus relaciones con los marcos sociales en los que vivió; ahora se relaciona consigo, ahora es íntimo. Con *El hombre de la funeraria* representa una crónica de la significación de la obra. Ante un espejo, Chalbaud plantea preguntas sobre el sentido de su existencia sin ribetes autobiográficos, pero sí de angustia e incertidumbre existenciales.

En los cuadros está representada su visión general de la familia. En “La cama de bronce

perfumada” madre e hijo introducen el tema de la ausencia del padre, origen del drama:

ANDREA: Tu padre se marchó sin que nadie lo odiara.

Aquí encontraba amor en todas partes.

En el aire había amor. Sobre la mesa, amor.

En los libros, amor. En los muros, amor.

En un whisky que le daba mi mano, amor había.

Aquí lo amábamos. Enamorados de él

no veíamos a la bestia interior que lo domina.

Los orígenes están impregnados de amor, del amor que hizo posible la existencia de Esteban:

ANDREA: Naciste de verdad en la cama de bronce perfumada.

Allí cobraste vida. El amor te dio forma.

Tuviste de madrastra la lujuria.

La cama chalbaudiana y eros son una base situacional de las relaciones de los personajes; no para provocar, sino para acentuar el drama de las relaciones de Esteban con su padre ausente. Juan en Caín tampoco tiene padre. En un largo monólogo, Andrea

se interroga y busca respuestas a su existencia y status social. Ve a su hijo adolescente como un desconocido:

“Soy una interrogación que se desmaya / sin haber terminado la pregunta”. La situación del primer cuadro es la estrecha relación afectiva madre/hijo con referencia a la cama de bronce perfumada: “Y si es preciso te llevaré a una cama de bronce perfumada / hasta que nazca un hijo”, le dice él, y añade: “Soy un desconocido que te quiere y que está aquí contigo”:

ESTEBAN: *Mi mujer de la cama de bronce perfumada...*

ANDREA: *Mi castigo...*

ESTEBAN: *Tu sueño...*

ANDREA: *Mi locura...*

ESTEBAN: *Tu idilio...*

ANDREA: *Somos felices, hijo. Ni te llamas Esteban ni nunca te he tenido.*

En escasas obras del teatro venezolano un autor presenta una autopsia, si podemos llamarla así, de una familia y sus relaciones privadas. Es el caso, por ejemplo, de *Animales feroces* de Isaac Chocrón, antes mencionada, ante la ausencia de la madre. Pero

hay una referencia universal imposible de omitir: Viaje de un largo día hacia la noche de Eugene O'Neill. Son obras catárticas en las que el autor hace un corte de aguas y desvela su alma.

Sigue “Un lugar en mí mismo” de las relaciones padre/hija. Un amor filial opuesto al de madre/hijo para intensificar la situación básica de anunciación. El padre, Armando, es sincero con su hija y trata de explicarse/justificarse:

ARMANDO: ¡Maldita sinceridad la mía que no es limpia como todas!

¡Te estoy diciendo la verdad... y no me crees!

Comprendo.

A veces yo mismo dudo y no sé si la verdad es esa...

Dentro de mí fracasan los tormentos. Si busco placidez

la encuentro. Si busco bienestar lo encuentro.

Si busco amor lo encuentro.

Sufro, Jacinta, sufro.

Y salí de la casa buscando la venda blanca del olvido.

Chalbaud continúa descodificando el mundo familiar. Recodificarlo es imposible porque supondría la pérdida de la libertad de Armando: “Yo no quiero lugar”, le dice a su hija, “ya llevo un lugar conmigo mismo”. Muchas preguntas y pocas o ninguna respuesta en las relaciones padre/hija:

ARMANDO: *Feliz adolescencia la de tu adolescencia.*

JACINTA: *¡Triste hombre adulto!*

ARMANDO: *¡Tristeza que te hizo!*

JACINTA: *¿Acaso me pensaste?*

ARMANDO: *Sí.*

Armando rechaza reinsertarse en la familia. Pide ser olvidado, exclama no existir, no saber quién es: “Me buscaré en la sombra. / No tengo nombre. / Comenzaré de nuevo”. Chalbaud representa el drama de la identidad en una familia desarticulada. Armando busca un lugar en sí mismo para tener una identidad más allá de los vínculos afectivos familiares: “Vete, vete, Jacinta. Vete. Vete”. Solipsismo.

Chalbaud representa relaciones duales para mostrar paso a paso las articulaciones familiares. Ahora el turno es para las relaciones madre/hijos en

“Basura y pez de amor”. En el centro, sus relaciones con el padre. Para Esteban, un cobarde; para Jacinta, querido por todos y defiende su decisión:

JACINTA: *Lo que escuchan. Se ha ido. Para siempre.*

¡Armando Robles... muerto!

ANDREA: *¡Ya volverá!*

JACINTA: *¡Nunca!*

ANDREA: *¡Pero...! ¡Su trabajo, su posición!*

JACINTA: *No los quiere. Repudia el edificio que él mismo construyó con su ceguera.*

ANDREA: *¿Pero está loco...?*

JACINTA: *¿Loco?*

*¡Dile loco, animal, absurdo, bestia,
garabato, guiñapo, alegoría!*

¡Es su momento cuerdo! ¡El más cuerdo!

Crisis de identidad de la que participa Esteban, a quien no le importa quién es su padre:

No me importa que mi padre sea Armando Robles o un soldado, un mendigo, un sacerdote, un escritor, un mago, un gobernante.

¡Importa que yo viva! ¡Que respire! ¡Que piense!

*¡Que en el abrigo de esta tierra inmunda
se cobije mi cuerpo!*

Esta declaración de principio forma parte de una catarsis en la que la madre reconoce ser fieras en un antro, no en una casa. “¡Ni en el burdel se oía conversación semejante!”, exclama en un largo monólogo en el que denuncia lo que son. Así la estrategia discursiva de Chalbaud prepara en encuentro de todos en “La sagrada familia”.

El padre es un individualista radical que rechaza cualquier afecto para lograr una identidad; además, rechaza a la madre (“*Te vestí de señora y continuaste en el fango*”) y niega que sea la madre de sus hijos, aunque ella afirma: “*Andrea de la cama de bronce perfumada / saltó hasta tu lecho*”. En Armando su rechazo a pertenecer al grupo familiar es radical:

*ARMANDO: No soy Armando Robles. Soy un
hombre despojado de nombre, de familia,
de condición, de sexo, de ligazón de mundo.
Quiero empezar de nuevo.*

Se niega reiteradamente con el propósito de construir una nueva identidad. Quiere llegar a “*donde*

yo no sea yo”; necesita un vacío “*para llenarlo*”; quiere “*huir, no ser, convertirme, vagar*”; por eso quiere superar la angustia que lo domina y “*¡voy a buscar verdad elemental!*”. Y el punto álgido de esta familia es la relación padre/hijo:

ESTEBAN. *Tú y yo nunca nos vimos cara a cara.*

Miedo teníamos de ver rostro de hombre

En una casa con rostros de mujeres.

Tú buscabas la hija, yo la madre.

Nos alejó el temor, tus oficinas,

mis estudios, la agitada ciudad,

el hacer nada. Pero ahora,

estamos frente a frente, Armando Robles.

Nunca hubo amor de padre, ni de hijo.

Es una familia imposible, en la que las relaciones son confrontaciones existenciales. En el fondo, todos sus integrantes son inmensas soledades que se repelen. Esteban insulta a su madre y ella maldice su nombre, “*que me recuerda al padre*”:

¡Qué soledad tan negra esta que tengo!

¡Qué dolor en el alma y en el sexo!

El proceso de desvelamiento existencial de una familia y de catarsis autoral culmina en un “Funeral”, en la “muerte” del padre. Así el réquiem adquiere pleno significado. Todos mataron al padre, le dice la madre al hijo:

Entre todos a Armando lo matamos.

Lo mató mi inconsistencia.

Lo destrozó la ausencia de cariño,

la falta de fe, tu indiferencia.

Todos tuvimos culpa. Aunque quisieras

renunciar a saber y a ser culpable,

culpable eres. ¡Eres tan asesino como todos!

Los personajes exprimen sus conciencias hasta límites insoportables; se acusan unos a otros. Esteban reniega de sí (“*¡No me importa la vida!*”); la madre se declara cobarde; Jacinta ratifica que el padre nunca regresará y coincide con él:

Papá se ha fastidiado de ser Armando robles y se ha ido. Simplemente, se ha ido.

¿A dónde? ¿Quién lo sabe? ¡Mas qué importa!

Todo era él. Y nosotros, sus títeres.

Yo, más inteligente, me he manejado sola.

He aceptado su fuga. No he dejado de amarlo.

Ustedes, al contrario, se enredan en los hilos

y hacen muecas y piensan y meditan y charlan.

El final de Réquiem para un eclipse es el intento de lograr un despojamiento radical, absoluto, que Chalbaud redondea con la presencia de El hombre de la funeraria, Esteban Santos. Explica y justifica la conducta del padre: “*No huye. Se busca, que es distinto*”. Aporta un punto de vista subjetivo sobre su comportamiento: “*es el punto de vista el que altera los conceptos*”. Reivindica el individualismo: “*el final, le repito, es individual, secreto*”. Y coloca el drama en otro nivel al leer una carta del padre para él:

*Lo importante no es que no me abandones,
sino que no te abandones a ti mismo.*

El problema no está en el amor ni en el desamor.

El problema tampoco tiene solución de muerte.

Está en la vida. En vivir solamente.

El eclipse es humano, dice El hombre de la funeraria, quien se considera “*un cadáver solo, sin réquiem*”. Así Chalbaud descifra su metáfora familiar. La catarsis es completa, mientras el hijo apuñalea a El hombre de la funeraria y madre e hijo se sienten libres, a pesar del desacuerdo de la hija. Ante la incertidumbre del hijo, la certeza de la madre:

ESTEBAN: *¿Es risa o llanto? ¡No lo sé! ¡No preguntes!*

ANDREA: *¡Esteban, somos felices, hijo!
¡Estamos juntos, solos! ¡No llores!
¡No llores, corazón! ¡Calla! ¡Silencio!*

MIRAR CON PASIÓN EL PRESENTE

A partir de 1958 Venezuela vivió el período más importante de su historia. Su transformación política, social y cultural implicó algunos conflictos radicales. La instauración de la democracia ese año fue seguida por la revolución cubana en 1959, el mismo año del inicio del período constitucional de Rómulo Betancourt, el primero después de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. El año siguiente fueron evidentes los síntomas de radicalización de los sectores de izquierda, en particular en el partido gobernante, Acción Democrática, del que surgió el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que, junto con el Partido Comunista de Venezuela (PCV), se comprometió en un movimiento guerrillero con el respaldo del gobierno cubano.

Esta radicalización estimuló las tendencias de izquierda en el mundo cultural venezolano. Buena parte de la cultura emergente en los marcos sociales de la naciente democracia fue radical con un cuestionamiento casi intransigente ante la posibilidad de hacer la revolución, alternativa de la democracia burguesa. La revolución cubana fue considerada el primer paso para la liberación latinoamericana. La revista *Crítica contemporánea*, integrada por la mejor

elite de profesores de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, no tardó en compartir el nuevo espíritu revolucionario, y en su primer número (mayo-junio 1960) en una nota titulada “La Revolución Cubana” firmada O. A. (Orlando Araujo) dejó su testimonio:

La victoria y consolidación del régimen de Fidel Castro en Cuba es el primer paso de una revolución continental que tiene que marcar el absoluto derecho de los pueblos latinoamericanos a regir sus destinos como pueblos libres y soberanos. Libres y soberanos no solamente en el cartabón de una propaganda demagógica pseudo-democrática y entreguista de los bienes nacionales al imperialismo norteamericano, sino dueños del propio desarrollo económico y social, orientados a redimir a los pueblos de esta parte del mundo de la miseria en que han vivido desde su integración como naciones.

La cultura venezolana tuvo una importante transformación artística en medio de contradicciones políticas, de manera que hubo un florecimiento cultural durante cuarenta años incomparable con períodos anteriores. El nuevo teatro venezolano emergió en esos años con una fuerza renovadora en su

dramaturgia y en su puesta en escena. En 1961 Román Chalbaud representó *Sagrado y obsceno* en la inauguración del segundo festival de teatro venezolano organizado por la Federación Venezuela de Teatro, de la que era vicepresidente.

SAGRADO Y OBSCENO

Ningún otro título expresa en forma tan gráfica los conflictos de la temática y los propósitos ideológicos del teatro de Chalbaud. Si por una parte profundiza en su comprensión y representación de la marginalidad urbana, en cuanto universo autónomo con sus costumbres, valores y creencias, por otra manifiesta un claro compromiso político en un año cuando la democracia venezolana enfrentaba graves conflictos por la subversión de las guerrillas. Chalbaud representa las creencias religiosas en un marco social político, relativiza a la delincuencia, introduce su visión crítica y deja abierta una rendija a la esperanza. Insiste en cómo deslastrarse de las creencias religiosas en las que creció y toma partido frente al sistema político vigente en favor de la alternativa revolucionaria. El título enuncia una síntesis o sincretismo de opuestos y las características de su fábula profundizan el mundo de Caín adolescente: de nuevo estamos en un lugar de encuentro y tránsito de todos y de nadie, situación en la que viven personajes sin arraigo.

Sagrado y obsceno es una obra ajustada a la preceptiva de los tres actos para, paso a paso y mediante entradas y salidas de los personajes,

desplegar las sucesivas situaciones de la fábula. La acotación inicial es clara: “un cuarto que conduce a otros cuartos, en una pensión”. Es un lugar saturado de objetos representativos del barroquismo social de Chalbaud: mesas, baúles, cajones, parte importante de una cama, imágenes de yeso (vírgenes y santos), un barco, nevera, aguamanil, máquina de coser, radio, colchones, etc.; un espacio dramático decadente, dimensión visual de la situación básica de enunciación: la vida cotidiana de personajes populares y anónimos, desarraigados, con sus afinidades y confrontaciones de creencias religiosas, sociales y políticas.

En la edición de 1991, Chalbaud tipifica bien a sus personajes en la acotación inicial: Edicta, “una solterona que cose, reza y enseña el catecismo”; Ángela, una adolescente que se prepara para la primera comunión; Pedro, “joven comunista”; Juan Sebastián, “un loco cuerdo”; Ignacio, “un joven idealista”; Glafira, una “prostituta con buenos sentimientos”; un cura, beatas, policías y delincuentes. Todos comparten ese lugar de tránsito, con poco o ningún pasado y un futuro incierto. Son seres que viven su presente con intensidad.

Alguna crítica de la época vio en esta obra una variante del sainete por el localismo realista de la fábula, sin percatarse de su estructura política, ausente en el sainete tradicional, y de la nueva habla de los personajes. El propósito ideológico es claro: desacralizar creencias tradicionales en contraste con un mundo en crisis en el que los jóvenes enfrentan su futuro con incertidumbre. Por eso, el final representa una imagen poética abierta con dos personajes no contaminados. La obra tuvo gran resonancia en los espectadores y mereció la censura y suspensión de su temporada post festival por parte de las autoridades locales.

La obra es un viaje desde el amanecer hasta la eclosión de la situación básica de enunciación: la desacralización, la crítica política y el futuro incierto. Para lograr su propósito, la estrategia de Chalbaud presenta un collage de personajes en sus rutinas, hasta conformar el gran mural social crítico.

La obra comienza al amanecer, un domingo. Edicta trabaja en el traje de primera comunión de Ángela, quien se acaba de levantar, mientras en unos colchones duermen Ignacio y Papa Upa. Presentes quienes representan lo sagrado (Edicta y Ángela), la

política (Ignacio) y la delincuencia (Papa Upa). En el centro de la situación, Edicta y Ángela con el tema de la primera comunión y, a su alrededor, poco a poco los otros personajes. Edicta está dedicada a la catequización de Ángela:

EDICTA: *No lo sé. Comencemos. (Ángela le entrega el libro y ella lo pone a un lado y la mira sin dejar de coser.) ¿Quién ha creado el sol, la luna y las estrellas?*

ÁNGELA: *Dios ha creado el sol, la luna y las estrellas.*

EDICTA: *¿Quién ha creado a los animales, las plantas y la tierra?*

ÁNGELA: *Dios ha creado a los animales, las plantas y la tierra.*

EDICTA: *¿Quién ha creado a los hombres?*

ÁNGELA: *Dios ha creado a los hombres.*

En esta obra Chalbaud da mayor consistencia a un arquetipo que antes representó en el Mendigo de Caín adolescente: el personaje con una visión alucinada de la realidad, la figura poética de la realidad al margen de las situaciones de la fábula. Aquí es Juan Sebastián

y su pasión por Bach, cuya Tocata y Fuga es recurrente en las diversas situaciones; así evade la realidad:

JUAN SEBASTIÁN (*Voz dentro de su cuarto, como una fiera.*): *Pero, ¿es posible? (Sale seguido por Ángela.) ¿Quién no quiere oír a Bach? ¿Quién pretende que no se oiga esta música? ¿Quién se atreve a cortarla?*

IGNACIO (*Con tono suave.*): *No nos dejas dormir.*

JUAN SEBASTIÁN (*Angustiado.*): *Pero, muchacho... Oír a Bach es no estar en el mundo. Es despertar soñando. Es ignorar el hombre y su desgracia. Escucha. Olvida el hambre y el dolor. Olvida los pesares... la miseria... Bach es mi droga... Es mi droga...*

IGNACIO: *No es eso lo que quiero. Yo no quiero drogarme e ignorar los problemas... (Mirando a Edicta.) ¡O callarlos! (Edicta se sienta y cose furiosa. Juan Sebastián comienza a llorar, cae arrodillado.) No llores, Juan Sebastián... No llores...*

JUAN SEBASTIÁN: *Me hace llorar la realidad y tú me la pones en la nariz como una mosca que me estorba...*

Chalbaud ensarta los elementos que sostienen su propósito ideológico. En la secuencia inicial predomina lo sagrado hasta la llegada de Glafira, quien habita en esa pensión aunque no ejerce ahí su profesión y en ese amanecer regresa de su trabajo. Así, lo obscuro completa el cuadro social de la obra. Sagrado y obscuro; religión, política, fantasía poética y delincuencia conviven en una pensión, metáfora del país. Falta el amor.

Edicta y Glafira representan los dos oponentes que dan significación a la fábula:

EDICTA: *Yo me voy a la iglesia.*

GLAFIRA: *Saludos a los curas y a los santos.*

EDICTA: *Rezaré por ti.*

GLAFIRA: *No mucho, que si me regenero, ¿quién te traerá dinero?*

EDICTA: *¡Dios te perdone! (Entra a su cuarto a buscar el velo.).*

Los personajes adolescentes son de varios tipos. Ángela es la joven virgen que se prepara para la primera comunión. Ignacio, el idealista político que encuentra en Juan Sebastián a alguien próximo. Pedro, el comunista que conspira contra el gobierno y Papa

Upa, el delincuente. Ignacio perdió el trabajo porque se salió del partido. Papa Upa desea poseer a Ángela para disfrutar de su virginidad, y la reclama. El encuentro de Ángela, virgen católica, y Pedro, comunista, es central. Ambos personajes representan las fortalezas y debilidades de sus concepciones del mundo, en particular Ángela, personaje con menos argumentos que Pedro cuando tienen su encuentro principal.

Esta relación privada de ambos jóvenes tiene lugar en una situación general con connotaciones políticas. Pedro es emisario de Tomás, quien está preso y lo manda a buscar unas cajas que Glafira tiene escondidas en su cuarto. A lo largo de la obra es una referencia constante para la crítica política y parte del desenlace.

Este collage de situaciones y personajes está travesado por la crítica a la religión y a la reciente democracia venezolana. Edicta está acompañada por Ofida y Edivia, sus “amigas beatas”. Glafira se declara miembro del partido URD de Jóvito Villalba, lo que dio pie para la protesta de este líder político fundamental en el restablecimiento de la democracia

en 1958. Así, el primer fin de acto es una eclosión de religión y política con Edicta, Ofida y Edivia:

EDICTA: *La bendición de Dios sobre esta casa... sobre América, sobre el mundo entero.*

EDIVIA: *¡Alabado sea el Altísimo! (Se arrodilla.)*

OFIDA: *¡El Señor escuchó las oraciones” (Se arrodilla.)*

GLAFIRA: *¿Por qué lloran?*

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

Sagrado y obsceno no evade el panfleto político sobre el momento que vivía la sociedad venezolana, para el cual Chalbaud escudriña el universo social de valores, costumbres y creencias en el que creció. La obra es una ruptura y una catarsis, un distanciamiento crítico y una toma de partido ante la situación política de la joven democracia venezolana.

La estrategia discursiva apela al humor ácido, el melodrama y la violencia. Sin duda, el final del primer acto es irrisorio al representar a las tres beatas

postradas, tomando en cuenta el marco social en el que se desarrolla la situación de la fábula.

Un rasgo de la situación básica de enunciación es la participación de la delincuencia en la vida diaria de la marginalidad; uno de sus componentes sin merecer juicios condenatorios. Los delincuentes de esa pensión son seres humanos que intentan sobrevivir en el marasmo de la ciudad. Papa Upa vive junto con Edicta, Glafira y Ángela; esa pensión es su hogar, y ahí prepara un asalto con sus secuaces pero con precaución para no caer presos:

FURRUCO: Duros y todo, no me gusta la cárcel. Yo tengo mi vieja sola, en lo alto de un cerro, metida en un rancho. Tiene cáncer. Se me va a morir de un momento a otro. No quiero dejarla sola.

La marginalidad impulsa a delinquir y produce una toma de conciencia política en Ignacio: “Juan Sebastián, estamos sentados sobre una gran mentira. Esa mentira va a explotar un día”. Y si en ese joven la marginalidad activa su conciencia política, en Juan Sebastián es ilusión y evasión: “...escuché a Bach que

salía por todas las rendijas... ¡Me aluciné! ¡Me aluciné!!!”

Los contrastes entre realidad y evasión, sagrado y obsceno, marxismo y catolicismo representan la violencia que subyace en la vida de los personajes, la desazón con la que viven. Todos tienen una ilusión que enmascara su frustración. Edicta, “íntacta”, con Ismael, un político respetable. Glafira con Tomás, preso político. Ángela con Pedro. Juan Sebastián con Bach. Todos están en la encrucijada del paso de viejos a nuevos tiempos:

EDICTA: Cristo se rebeló contra los mercaderes del templo. Nosotros podemos rebelarnos contra esta época de perdiciones, inmoralidades e ideas materialistas, y hacerles ver a todos que tenemos razón: Que la única manera de vivir tranquilos y felices es siguiendo las tradiciones, el orden antiguo, las costumbres legadas por nuestros sabios antepasados...

La consecuencia de esta visión ideológica de la sociedad es el rechazo y la crítica de Edicta a los jóvenes que asumieron un ideal revolucionario. “¿A dónde nos conduce esta maléfica rebelión?”, se pregunta en referencia a la juventud radicalizada contra el régimen democrático. En adición, Chalbaud

apela al melodrama; Ángela, enamorada de Pedro, entra en crisis:

ÁNGELA: Dudo de todo. De mí misma. De la religión, del catecismo, de Dios, por tu culpa. No he debido conocerte. Esto es el infierno. Así debe ser el infierno.

Es la situación en la que se aclaran los propósitos ideológicos de la obra. El nudo estratégico del segundo acto. La declaración política. El momento de Pedro:

PEDRO: Yo te quiero. Creo en ti y creo en la causa por la cual lucho. Lo imperdonable en el hombre es no creer en algo. El hombre debe creer en algo, con pureza, con fe. Como tú crees en Cristo y yo creo en Marx. Tú eres cristiana y yo soy comunista. Porque sea comunista no desprecio a tu Cristo, pero desprecio a los que mienten en su nombre, a los que transforman por ambición en leyes sus parábolas. En mi partido también hay gente impura, células falsas como la vieja Edicta, fichas tan negras como algunos hombres que solo por comer se visten de sotanas. Tú y yo somos

sagrados. Aunque de vez en cuando seamos débiles. Cuesta luchar. Es muy difícil luchar. A veces tengo que luchar conmigo mismo, como tú luchas contra los pecados: los malos sentimientos, las mentiras, los deseos, las faltas de ayuno. Yo tengo que luchar contra el mundo donde he sido creado. Tengo dentro de mí pedazos que reaccionan al compás del compás de la civilización occidental. Necesito tener presente que para transformar la sociedad debo empezar por mí. Somos jóvenes y somos hombres, no cartones hechos a una misma medida. Ángela, se nos miente.

En el diálogo de ambos jóvenes enamorados las dudas crecientes de Ángela reciben como respuesta las certezas de Pedro: los mantuanos que han vendido al país, la esclavitud de la religión, “ellos se persignan y se persignan, y después de persignarse te quiten el pan que tú amasas”, “la Iglesia es el primer mercader que ha puesto su negocio”. Ángela se pregunta en quién creer y acepta la realidad:

ANGELA: ¡Es doloroso! De pronto me has regalado una verdad desconocida y me duele como si hubiera sido siempre mía. ¡Soy una niña! ¡Llévame de viaje!

Situación y personajes están en un espacio sobre saturado de objetos, con imágenes religiosas y un barco de cartón. Es la imaginería visual que poetiza la marginalidad, acentúa la crítica y consolida los propósitos ideológicos de Chalbaud. Pero no fantasea sobre la resolución del conflicto político; apuesta a la utopía. Pedro, Ángela y Chamito –la juventud- se suben al barco que está en aquel “cuarto que conduce a otros cuartos” de la pensión:

PEDRO: *Toma los remos.*

CHAMITO: *Ya los tengo. ¿Qué rumbo?*

PEDRO: *El que tú quieras. ¡Rema!*

ÁNGELA: *Tengo miedo.*

PEDRO: *Nunca a mi lado. Rema, Chamito. ¿Lo ves? ¡Hemos zarpado!*

Se aproxima la desarticulación de ese universo social. Edicta y sus amigas descubren lo que Glafira esconde en su cuarto, material subversivo, y hacen la denuncia en la policía. Las dudas de Ángela se acentúan, dominada por su amor a Pedro. El frenesí sagrado de Edicta se contrasta con la situación política. Ángela y Pedro huyen antes de que llegue la policía: “Y el traje de primera comunión convertido en traje de

novia... en traje de novia...” acota Glafira riéndose.
¿Qué resta? Todos van presos, salvo Chamito y Juan
Sebastián:

*(Comienza la Tocata y Fuga a todo volumen. Juan
Sebastián sale de su cuarto.)*

CHAMITO: *Móntate en el barco. Nos vamos de viaje.*

JUAN SEBASTIÁN *(Corre a montarse.)*: ¿A dónde?
¿A dónde?

CHAMITO: *¡Qué importa a dónde! ¡Estoy listo!*

JUAN SEBASTIÁN: *¡Rema, Chamito, rema!*

CHAMITO: *¡Ya hemos zarpado! ¡Hacia el centro del
mar! ¿Contento?*

JUAN SEBASTIÁN: *Contento, Capitán.*

CHAMITO: *¡Proa a estribor! ¡Proa a estribor! ¡Un
millón de nudos! ¡Un millón de nudos!*

JUAN SEBASTIÁN: *Allá voy, hacia ti, Bach, Juan
Sebastián, tocayo. ¡Rema Chamito, rema!*

CHAMITO *(Remando muy fuerte.)*: *¡Y el mar nos
lleva! ¡Y el mar nos lleva!*

DIGRESIONES, PERO NO TANTAS

Cantata para Chirinos

En 1960, Chalbaud escribió este breve elogio a José Leonardo Chirinos, hijo de esclavo e india libre, quien en 1795 lideró un movimiento insurreccional en Coro, en el occidente del país. Es la única incursión de Chalbaud en los temas históricos nacionales, y el propósito y desarrollo de la cantata se encuadran en el teatro histórico que, para la época, tenía en César Rengifo su principal y casi único representante. Un teatro dedicado a exaltar al personaje popular heroico víctima del colonialismo español hasta el siglo XVIII y la explotación de las clases hegemónicas durante la formación de la república en el siglo XIX.

Chalbaud exalta al héroe en correspondencia con el desarrollo de su pensamiento político:

HOMBRE 1: *Tambor negro, roja la boca.*

TODOS: *¡Chirinos!*

MUJERES: *Roja las mandíbulas del viento.*

TODOS: *¡Chirinos!*

HOMBRES DEL 1 AL 9: *Roja la piel de nuestra fiel coraza.*

TODOS: *¡Chirinos!*

MUJER 1: *¡José Leonardo! ¿Dónde estás?
¡Despierta!*

TODOS: *Aquí estoy. Yo soy la voz del pueblo.*

MUJER 1: *¿Qué es lo que grita el pueblo?*

TODOS: *¡Libertad! ¡Patria! ¡Revolución! ¡Chirinos!*

En 1962 un grupo importante de los nuevos autores, directores y actores creó el Teatro Arte de Caracas, iniciativa privada con el objeto de ofrecer una alternativa diferente y nueva. La participación de Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón evidenció que se trataba de un intento por emerger con un discurso diferente. La experiencia duró solo un año en el que presentaron cinco espectáculos: *Café y orquídeas* de Román Chalbaud, *El extraño viaje de Simón el malo* de José Ignacio Cabrujas, *El canto del cisne* y *El daño que causa el tabaco* de Anton Chejov, *Triángulo* escrita a seis manos (*Las pinzas* de Chalbaud, *Tradicional hospitalidad* de Cabrujas y *A propósito de triángulo* de Chocrón) y *Catalepsia*, de Emilio Santana. Ese año el periodista Lorenzo Batallán bautizó “La Santísima

Trinidad del teatro venezolano” a Chalbaud, Cabrujas
y Chocrón.

CAFÉ Y ORQUÍDEAS.

Chalbaud se aparta del mundo marginal de sus obras anteriores para representar otro tipo de marginalidad, la de la clase media alta y su frivolidad intelectual y política con la que enmascaran su poca calidad moral.

Centrada en Alejandrina, mediocre en sus pretensiones de ser poeta y frívola en su comportamiento cotidiano, Chalbaud representa un grupo de personajes igual a ella. Quintana, alcohólico y ocioso; Lisandro, el marido displicente; García, el militar de dudosa conducta. Junto a ellos, Pascuala, la sirvienta, una Enfermera y Teresa, personaje que encarna el discurso político propio del autor.

Los diálogos se pasean por una diversidad de temas para representar un universo social frívolo y mediocre, en el que el tiempo se desgasta en nimiedades con un trasfondo con doble propósito. Lisandro y García están comprometidos en un golpe de Estado, después del cual Alejandrina será designada ministra de educación. Alejandrina se empeña en aparentar un confort y un nivel de vida imposibles con

esporádicos comentarios sobre la actualidad democrática.

Esta obra está a medio camino entre la comedia de boulevard para disfrute de un público grueso y la sátira política a la clase media. En esa situación general, aparece Teresa sin antecedente en el curso de la fábula. Es quien representa la visión crítica razonada, para lo cual Chalbaud la relaciona con Pascuala, el personaje popular, a quien adoctrina y hace tener conciencia de clase. En contraste, Alejandrina sigue en sus desvaríos poéticos y de vida de clase media alta. Vestida de María Antonieta se prepara para ir a una fiesta, mientras su mundo se desarticula. Lisandro no prepara un golpe de Estado; es su engaño para irse de parranda con García. Quintana se derrumba en su vida alcohólica y termina emparejado con Teresa. Y Alejandrina cierra la obra con otro de sus desvaríos:

ALEJANDRINA: Estoy sola. Irremediablemente sola. Vestida de reina, pero sola... ¡Mi vida! ¿Qué ha sido de mi vida? ¿Qué es mi vida? Un cuento de hadas prohibido. Unos dibujos animados no aptos para menores... Estoy sola... El pueblo y la corte me han

abandonado. No tengo a nadie... a nadie... Ni a Luis XVI... Ni siquiera un Conde de Fersen... (Tiene una idea brillante.) ¡Un Conde de Fersen! ¡Eso es! ¡Esa es la solución! (Corre hacia la ventana toda llena de esperanzas. Se asoma. Las esperanzas se le hacen realidad. No es una voz, es un rugido lo que sale de su garganta.) ¡Allí está! ¡Allí está! ¡El agiotista! ¡Mi amor, el agiotista! ¡Ya lo sabía! ¡Ya lo sabía! ¡Yo no puedo faltar a ese baile! (Corre al pick-up y pone la Cabalgata de las Walkyrias a todo volumen y por supuesto con la revolución indebida. Vuela hacia la puerta de la calle y la abre de par en par. Mientras espera, habla tan rápido y tan fuerte como la música.) ¡Sube, mi amor! ¡Explótame! ¡Explótame! ¡No me importa! ¡Nada me importa! ¡Aquí estoy! ¡Sube! ¡Usa el ascensor esta vez, mi adorado! ¡Vamos al baile, al baile! ¡Sube, mi amor! ¡Sube, mi amor!

Telón tan rápido como la revolución equivocada.

LAS PINZAS

Esta obra es el primer acto de Triángulo, experimento dramático propio de las búsquedas del nuevo teatro venezolano. Isaac Chocrón escribió las dos primeras páginas para las tres obras, a partir de las cuales cada autor desarrolló su respectiva fábula. Los personajes son una mujer y dos hombres idénticos en las tres obras y con los mismos objetos en el presente y en el mundo. Para Chalbaud se trató de “jugar en serio con los elementos dados”; Cabrujas afirmó que le agradaban los experimentos y para Chocrón las dos primeras páginas de su autoría fueron “el motivo de la acción”.

Cada autor le dio a su obra algunos rasgos propios. La connotación social de Chalbaud se hace evidente al descubrir que la fábula tiene por situación básica de enunciación la negligencia de un médico, quien dejó unas pinzas en el vientre de un paciente ocasionándole la muerte. Este dato, con el que tiende un puente con la realidad social acorde con las constantes de su teatro de esos años, no impide el experimento en su escritura. Chalbaud experimenta una aproximación a la crueldad dramática mediante

relaciones de sumisión y poder. No falta la religión en el traje de obispo de Hombre 1 para mostrar la impostura y un aspecto fundamental de su imaginería: el grotesco emparentado con la religión. Entrelaza insinuaciones sórdidas (las pinzas en el vientre) con relaciones de sumisión, en particular la representada por Hombre 2 en presencia de Hombre 1. Todo se conjuga para el propósito final, un humor negro basado en la habilidad de los movimientos en relación con los objetos y un énfasis en el absurdo como lenguaje y forma dado en el lenguaje no verbal de la escena.

LA QUEMA DE JUDAS

La quema de Judas es una costumbre venezolana que tiene lugar el domingo de Resurrección, y consiste en elaborar un monigote al que se le pone el nombre y/o la efigie de un personaje público para ser quemado en espacios públicos. Significa el rechazo popular al personaje escogido. De esta manera, las ceremonias religiosas de Semana Santa culminan con una celebración popular de raíces sociales el mismo día de la celebración de la resurrección de Jesús.

El programa de mano con motivo del estreno de la obra de Chalbaud, quizás el mejor que alguna vez se ha hecho para una obra venezolana, tuvo el formato de un tabloide y reunió artículos y entrevistas de varios de los más importantes escritores e intelectuales de la época. En la primera página la hecha al autor de la obra, quien concluyó así:

La quema de Judas es un cable de alta tensión envuelto en las telas reales y purísimas de una poesía que busco. Es el resultado de ser testigo, actor, culpable, parte viva del medio donde vivo. La quema de Judas son los demás vistos por mí, pero también soy yo. Es la pintura

goyesca de un mundo que debe desaparecer. La quema de Judas es mi contribución para que ese mundo desaparezca.

Claro el propósito de la obra, su estrategia discursiva implica un avance importante en la dramaturgia de Chalbaud, porque la ubica en la vanguardia del nuevo teatro venezolano de la época por la construcción de los tiempos y espacios dramáticos; es decir, por su teatralidad.

Las situaciones y los personajes de la fábula son representados en un espacio vacío mediante el recurso de la entrevista periodística, que construye y reconstruye tiempos y espacios dramáticos para que el espectador construya la significación de la fábula. La situación básica de enunciación es la condición anónima y cotidiana de una madre en el velatorio de su hijo asesinado, con su violencia humana y delictiva. A medida que son representados las situaciones y los personajes en tiempos y espacios pasados construidos en presente, quedan en evidencia los mecanismos ocultos de unas relaciones sociales delictivas.

La obra no tiene una acotación inicial que indique dónde y cuándo ocurre la fábula salvo “de la oscuridad surge el Periodista”, primer índice de la

teatralidad con la que está construida. Chalbaud expone sin mediaciones sus propósitos en boca del Periodista:

Habría que comenzar diciendo que yo estoy aquí porque siempre me interesaron ellos. No sé hasta qué punto me son ajenos y distantes. Creo que esto es mentira. A medida que los oigo hablar y cometer errores me siento culpable y comprometido. Ellos me atañen y cuanto menos están en la verdad son más míos. Para poder comprenderlos es necesario quererlos. ¿De qué pedazo de la tierra surgieron? ¿En qué idioma hablan? ¿Sus problemas son localistas?

El Periodista comprende a los personajes porque los quiere y está consciente de que “en esta pequeña provincia se me exija hablar en universo”. Chalbaud representa su fábula desde la distancia y, cual demiurgo, es consciente de construirla consecuentemente con su solidaridad con ellos. Mientras el Periodista habla, “se ilumina un muñeco sin cara que cuelga del aire”. En el escenario desnudo, la estrategia discursiva queda en evidencia. El Periodista servirá de interlocutor entre los espectadores y lo que les será representado.

Jesús ha sido asesinado y El Periodista, acompañado por un fotógrafo, entrevista a su madre, la Señora Santísima, durante el velatorio. Es domingo de Resurrección, culminación de la Semana Santa con la celebración de la resurrección de Jesucristo después de su Pasión, y día del velatorio de Jesús, hijo de la Señora Santísima:

LA SEÑORA SANTÍSIMA: *¿Qué es lo que quiere saber?*

EL PERIODISTA: *¿Por dónde comenzamos?*

LA SEÑORA SANÍSIMA: *Usted dice.*

EL PERIODISTA: *¿Cómo se llama usted?*

LA SEÑORA SANTÍSIMA: *Me dicen la Señora Santísima. Mi verdadero nombre es Josefa.*

En esta obra Chalbaud reitera y consolida su imaginaria. Los nombres de los personajes tienen una significación simbólica evidente, comenzando por los de la madre y sus hijos Jesús y José, soldado tempranamente muerto. A ellos se suman Jeremías, Gabriel y Juan, cómplices de Jesús en la comisión de sus delitos, Ángel, un lisiado, y el doctor Altamira, nombre de una urbanización clase alta de la época. Se

suma La Danta, nombre de la sacerdotisa de María Lionza, deidad popular del sincretismo religioso venezolano.

En el inicio de la fábula El Periodista desea saber quién es la entrevistada. Ella vende “objetos religiosos en las puertas de las iglesias”, de ahí su cognomento, y el padre de Jesús murió en la cárcel acusado de ser enemigo del gobierno. El cadáver de Jesús “con muchos agujeros” fue traído por sus amigos, sin decir por qué lo mataron. Chalbaud desgrana la información para que el espectador construya la situación ocurrida, mientras en el escenario casi vacío, salvo por la urna que contiene los restos de Juan, solo están dos personajes. Predomina el lamento de la madre con su incertidumbre religiosa: ¡Dios mío! Yo que te he rezado toda mi vida, respóndeme. Míralo ahí, lleno de sangre. ¿Por qué es tan misteriosa tu justicia? ¿Por qué yo no comprendo tus decisiones? Respóndeme.

No hay respuesta; no la habrá para una madre siempre fiel a Dios: “porque Él es el Creador y yo su sierva”. La duda religiosa se hace presente, mejor dicho la desconfianza. En una tesis doctoral presentada

en Sorbonne Nouvelle en 2008, su autora afirma sobre esta obra:

Ce Dieu Tout-puissant devient, par sa ‘justice mystérieuse’, méconnaissable face au personnage. Pour la Señora Santísima la pauvreté est acceptable, mais non pas la fatalité dans la mort de son fils. Elle se demande si Dieu en train de faire justice se venge ou se colère et son châtement. Ils seraient donc coupables, mais, de quoi? D’être nés (pauvres)? La mère de Jesús ressent donc l’abandon de Dieu. (Rodríguez 2008, p. 83)

El desarrollo de la entrevista es la estrategia con la que Chalbaud transforma en el escenario el espacio y el tiempo dramáticos. La teatralización del escenario vacío construye las situaciones de la fábula. Chalbaud coloca a la Señora Santísima en dos tiempos, con El Periodista y con Jesús. El diálogo es en presente con El Periodista y en pasado cuando intervienen los otros personajes; en realidad, la Señora Santísima vive dos presentes. Esta bitemporalidad es permanente a lo largo de la fábula:

Yo me había puesto por primera vez el vestido blanco que Jesús me regaló en mi cumpleaños. ¿Eres

tú, Jesús? ¿Qué es eso? Un vestido blanco que a mí no me gustaba.

El propósito ideológico es acompañado con la proposición de un nuevo lenguaje para la representación crítica de un universo social:

Jesús, Jeremías y Gabriel entran a escena empujando diversos aparatos eléctricos. Rodean el centro escénico con neveras, lavadoras, ventiladores, cocinas, etc. Ganzúa los ayuda. Del hombro de Jesús cuelga un radio trasmisor.

Esos objetos fueron robados y Jesús tiene que informar al doctor Altamira, el delincuente cuello blanco con vinculaciones sociales y políticas que respalda y protege las fechorías que cometen. La Señora Santísima, impotente, se resigna ante las actividades de su hijo, quien se niega a ser honrado (“me sabe a mierda la honradez”).

La primera parte de la fábula está centrada en las relaciones Madre-Hijo. Mundanidad y religión conviven y se confrontan: “mi casa de oración se ha convertido en cueva de ladrones”, ella parafrasea desgarrada una frase evangélica. Sin solución de

continuidad es Navidad y el escenario de nuevo es transformado: “Jeremías, Gabriel y Ganzúa entran a escena cargados de la más gigantesca imaginaria religiosa”. Es el barroquismo de Chalbaud, para quien las situaciones y los personajes tienen una identidad social en correlación directa con el espesor de los objetos con los que conviven. La ironía no está ausente. Dice Jesús: “*San José del tamaño de Jesús María Carmona, con mi misma estatura*”. Perdura el sincretismo y la significación de lo sagrado y lo obscuro. La desacralización de las creencias religiosas domina la situación básica de enunciación.

Después de la presentación general de la situación familiar privada de la madre y su hijo, Chalbaud incorpora el mundo social público con la presencia del doctor Altamira. A partir de este momento, la fábula representa dos realidades sociales integradas por sus correlaciones delictivas. Altamira es el estratega político; Jesús el ejecutor de sus proyectos; es decir, Altamira es el autor intelectual de los delitos. Las seguridades del estratega político, desconocidas por todos, tranquilizan a la madre porque él tiene “magníficos planes” para Jesús y le paga por su trabajo.

Un personaje trasversa las situaciones, sin participación directa en lo que sucede, Ángel, un lisiado mental acogido por la Señora Santísima. Completa la imaginería marginal y religiosa de la fábula, sin distraer el tema central: *“la verdad es que Jesús está muerto para siempre metido en esa urna”*, comenta ella ese domingo de Resurrección. Otro es Juan, un adolescente llevado por José en una Navidad y cuyo propósito es “conquistar la ciudad”, al igual que el Juan de Caín adolescente. Es el encargado de hacer el monigote de Judas y pintarle la cara.

El propósito religioso de La quema de Judas lo completa Chalbaud con La Danta, amante de Jesús y sacerdotisa del culto a María Lionza, deidad muy importante en la santería venezolana. Su presencia incorpora un ritual invocador de la deidad y, de paso, representa un aspecto importante del sincretismo religioso presente en algunos sectores populares, del que participa la Señora Santísima. Al mismo tiempo, Chalbaud continúa poblando el escenario con su imaginería:

Mientras Ganzúa enciende las velas, al fondo aparece un gran mosquitero que cae desde el techo y dentro del cual adivinamos las formas imprecisas de una cama.

La Danta entra en su guarida y cambia su traje por vestiduras de 'sacerdotisa' de María Lionza.

Símbolo central en la dramaturgia de Chalbaud, la cama remite al amor y al erotismo y ahí se prepara La Danta para su ritual, en el que pide permiso al Padre, bebe ron, fuma un tabaco y concluye:

Ofrezco los humos de este a María Lionza, para la voluntad, juicio y persona de la Policía Judicial. Que sus investigaciones nos lleven por buen camino. Que la memoria de Jesús María Carmona sea respetada. Que se descubra lo bueno. Que se cubra lo malo. (Camina hacia la urna dando fuertes chupadas al tabaco y bebiendo tragos de la botella de ron.) Espíritu del hermano Jesús María Carmona. Ayúdanos. No pedimos para nosotros. Pedimos para la paz.

La situación se prolonga para representar las relaciones de Jesús y La Danta y completar el cuadro general de un mundo social marginal con su sistema de costumbres, valores y creencias propio. La importancia ideológica de la situación en la que ella es figura central es la representación de una creencia

popular en correlación con un escepticismo creciente sobre los valores religiosos tradicionales y su pertinencia en la vida social.

La peripecia que determina el desenlace de la fábula en correlación con los propósitos ideológicos de Chalbaud ocurre cuando el doctor Altamira plantea a Jesús aceptar ser policía uniformado para desempeñar un doble rol social: “Primera parte: al servicio de la ley” y colocar a Juan de guardia en un banco. La segunda parte será su participación en un asalto.

Al mismo tiempo, Chalbaud sigue poblando el escenario de objetos religiosos y crea un amasijo de imágenes símbolo de su visión ideológica de las correlaciones sociales. “Entran Jeremías y Gabriel, vestidos de sacerdotes, portando artículos religiosos”. Poco después, “entra a escena Ángel. Sobre sus espaldas trae una cruz a cuestas”.

Mientras, el diálogo se concentra en las causas de la muerte de Jesús, hasta ahora desconocidas. La respuesta está en una pregunta de El Periodista: “¿Cuándo entró Jesús en la policía?”. La Señora Santísima es la encargada de exponer largas descripciones de la situación; así el eje Madre/Hijo

permite fortalecer emociones empáticas; Chalbaud hace uso de mecanismos melodramáticos:

Nos están matando, uno a uno. Nos untan de paz... Somos los de primera fila para el hambre. Los de primera fila para la muerte. Los de primera fila para el silencio. José María Carmona, mi hijo que murió por obedecer a un coronel.

La sincronía de elementos es perfecta. Delincuencia, religión, marginalidad, injusticia y santería expresan una cultura fundada en el sincretismo de costumbres y creencias. En ese universo, el rol de policía asignado a Jesús se traduce en una crisis porque es temido y repudiado por sus amigos/cómplices:

JEREMÍAS: *Tienes que definirte.*

JESÚS: *Estoy definido.*

JEREMÍAS: *Dinos, entonces, ¿se puede seguir confiando en ti?*

JESÚS: *¡Imbéciles! ¿Por qué estoy metido en esto? ¡Por ustedes! ¡Por la banda! ¡Por todos! Es un plan del doctor Altamira. No es un capricho mío. ¡Lo acepté para mejor! ¡Por mamá!*

LA SEÑORA SANTÍSIMA: *Por mí no.*

JESÚS: *Estoy esperando las órdenes, en día del asalto. Después, ya veré lo que hago. Salirme.*

Víctima de sus contradicciones, Jesús muere en la puerta del banco asesinado por unos desconocidos. Chalbaud pone de nuevo en boca de la Señora Santísima la reflexión crítica. Es la voz de la madre: *“siento algo dentro de mí que se rebela. Han hecho redes de mentira alrededor de todo.”*

La resolución final es simple. La censura impide a El Periodista publicar la noticia, mientras Chalbaud apela a una justicia poética simbólica:

LA SEÑORA SANTÍSIMA: *¿Qué haces?*

JUAN: *Voy a quemar a Judas.*

LA SEÑORA SANTÍSIMA: *¿Y el señor? ¿Se fue sin despedirse?*

JUAN: *Él volverá. (Saca carbón de sus bolsillos y comienza a pintar la cara del muñeco.)*

LA SEÑORA SANTÍSIMA *(Arrodillada junto a la urna.): Cuando lo quemes, procura que el fuego se esparza, y que las llamas arrasen con todo eso...*

En *La quema de Judas* Román Chalbaud alcanza la cima de su compromiso político y de su proceso desacralizador de la religión. Da forma plena a su iconografía popular con su sistema autónomo de costumbres, valores y creencias. Propone un lenguaje innovador del realismo tradicional con nuevas estructuras espaciales y temporales y, en consecuencia, de la representación escénica. Su siguiente paso será la condensación metafórica y poética.

SÍNTESIS Y APERTURA

En la primera etapa de su producción, hasta 1968, Román Chalbaud llevó a cabo un proceso catártico, no para purificarse del temor y la compasión aristotélicos sino deslastrarse de las creencias con las que creció, mientras formulaba una visión crítica de la sociedad y del sistema de costumbres, valores y creencias institucionales. Signos más inmediatos son los nombres de las obras (Caín adolescente, Sagrado y obsceno, La quema de Judas) y de los personajes (Jesús, Señora Santísima, Gabriel, Ángel, Sagrario, María...), los momentos cuando ocurren las situaciones (Navidad, Semana Santa, Carnaval, período de preñez...) y algunas opiniones e imágenes de santos. Colocado este imaginario en los marcos sociales de la marginalidad, las fábulas de sus obras tienen un fuerte talante realista próximo al espectador.

Con estos elementos que, sin duda, tienen su origen en experiencias personales, sin que por ello las obras tengan talante autobiográfico, el universo dramático de Chalbaud expresa una visión del mundo y de la sociedad venezolana casi exclusiva. La marginalidad hecha lenguaje teatral es obra suya. Corresponderá a Rodolfo Santana retomar en parte esa visión con algunas de sus obras: Historia de cerro

arriba (1972) y Gracias por los favores recibidos (1975); pero en un contexto distinto, posterior a la crisis de las ideologías habida en 1968 con el mayo francés y la invasión rusa a Checoslovaquia.

El proceso creativo inicial de Chalbaud estuvo acompañado de una depuración del lenguaje, despojado poco a poco de adjetivaciones innecesarias para perfilar imágenes dramáticas cada vez más universales. Con una identidad local innegable, su lenguaje marcó distancia con el localismo costumbrista tradicional que intentaba sobrevivir cuando escribió su primera obra. La situación final de Sagrado y obsceno y el escenario vacío poblado de objetos por los personajes en La quema de Judas son imágenes en busca de una depuración y síntesis. La obra siguiente las realiza y supera.

LOS ÁNGELES TERRIBLES

Zacarías, Sagrario, Ángel y Gabriel. Cuatro nombres con registros bíblicos y religiosos inocultables; no elegidos al azar que, sumados al título de la obra (1967), configuran un epígrafe y la realización plena de los propósitos ideológicos y estrategias discursivas ensayados en las obras anteriores. Román Chalbaud se instala en el centro neurálgico de un sistema de costumbres, valores y creencias al que renuncia de una vez por todas. ¿Apostasía? Si no, en todo caso es la consumación de su forcejeo existencial durante unos quince años, después del cual su universo queda deslastrado de su pasado.

Un grupo de marginales reunidos en su covacha pasan su tiempo entre juegos y rituales que se agotan en sí mismos, con ocasionales referencias y comunicación con el tiempo social. Las situaciones tienen lugar en tiempos y espacios exclusivamente privados, porque sus dimensiones públicas carecen de consistencia en la fábula. Tiempos y espacios de las obras anteriores desaparecen en su concreción social y surgen una intemporalidad y un espacio exóticos en los que los cuatro personajes agotan sus existencias con

un atisbo de futuro. La ciudad de Caín adolescente y de La quema de Judas difunde su presencia y es sustituida por un ámbito marcadamente poético.

Es conveniente detenernos a examinar los nombres, índices y símbolos que trascienden las situaciones de la fábula representada. Sagrario. El Diccionario de la Lengua española dice: “Lugar donde se guarda y deposita a Cristo consagrado”. El personaje de Chalbaud es una prostituta con siete meses de embarazo de padre desconocido por los otros tres personajes, con quienes convive indiscriminadamente. Gabriel. Es el ángel que (Lucas 1, 26 ss.) le anuncia a una virgen “llena de gracia, el Señor es contigo” que será la madre de Jesús, “Hijo del Altísimo”. Zacarías. El ángel Gabriel le anunció (Lucas 1, 5 ss.) que será el padre de Juan, quien “caminará delante del Señor en el espíritu”. Ángel. Nombre genérico que se confunde e integra con el de Gabriel.

Personajes/nombres de la codificación interna de la fábula y síntesis de la nomenclatura de su producción anterior, con los que Chalbaud crea una representación lúdica y ritualista en las situaciones de la fábula. Una estrategia concebida para teatralizar al

máximo la simbolización total de la marginalidad. Los ángeles terribles se asemejan a la organización de Réquiem para un eclipse. Son cinco escenas: “Vacaciones”, “Confesiones y recuerdos”, “Secretos”, “Juegos” y “El bautizo”. Cada una con su significación propia pero integrada en progreso a la general de la fábula, dando forma a un mundo barroco y viscoso, lúdico. La saturación de objetos es determinante para el significado de la situación general; son una impronta al igual que en otras de sus obras; pero esta vez sin connotaciones sociales y económicas inmediatas salvo, por supuesto, la cama:

En el centro una gran cama; antigua, muy antigua; barroca, muy barroca. Está cubierta por un mosquitero que se desprende de un hueco negro que es el techo. Muros amarillentos y sucios a derecha e izquierda. En cada muro una puerta. Más que puertas son aberturas irregulares donde se han adosado maderas, trozos de zinc, recortes de periódicos viejos. La puerta de la izquierda conduce a un pequeño cuarto que es el baño y almacén improvisado. La de la derecha a la calle. En el resto de este muro hay dibujos imprecisos pero trazados con fuerza. Toda la habitación está llena de objetos antiguos; un órgano, una rockola o sinfonola,

un tinajero, baúles, cajas. Muñecas alucinantes cuelgan o están sentadas.

La relación de los personajes con los objetos es fundamental; en cierto sentido, están determinados por ellos con los que mantienen relaciones lúdicas y rituales. Igual sus edades. Tres adolescentes viven con un anciano, quien los tutela y dirige sus actividades. Relación central por su significación es la de Zacarías con las muñecas, en especial con Aspasia.

En la cama duermen los tres adolescentes bajo la mirada de Zacarías, quien en el órgano toca el “preludio, coral y fuga” de César Frank. De inmediato SAGRARIO despierta y la situación entre ella y Zacarías es modélica del desarrollo de la fábula:

ZACARÍAS: *Buenos días.*

SAGRARIO (*Sin convicción.*): *Malditos sean.*

ZACARÍAS (*Interrumpe su ejecución y llama a SAGRARIO, agitando sus dedos con las palmas de las manos hacia arriba.*): *Ven, ven.*

SAGRARIO (*Asomando su vulgaridad.*): *Ya va.*

ZACARÍAS: *Rápido. Ven, ven.*

SAGRARIO se baja de la cama y va hacia el extremo contrario, alejándose del viejo.

ZACARÍAS: *¿No vienes?*

SAGRARIO: *No.*

ZACARÍAS: *Eres la reina, ¿no?*

SAGRARIO: *Sí, soy la reina. Por eso no voy.*

ZACARÍAS (*Camina hacia ella dando saltitos cortos.*): *¿Cómo amaneció el pedacito de hombre? ¿Puedo tocarlo?*

El inicio de la primera escena indica algunos rasgos presentes a lo largo de la fábula; el principal, las relaciones de poder y sumisión entre Sagrario y Zacarías; además, el carácter lúdico de la situación escénica en sus relaciones espaciales y temporales. Es la situación básica de enunciación de esta escena. Sagrario le pide el peine y de manera lúdica y ritual él se dedica a peinarla, mientras en contraste la conversación versa sobre la cotidianidad de ella, prostituta. El embarazo de Sagrario es la causa de las vacaciones; pero cuando nazca el niño, dice Zacarías, “Gabriel y Ángel tendrán que volver a trabajar”, a lo que ella se opone. Chalbaud crea la fábula y su situación en una dimensión realista inicial; pero en una atmósfera que la trasciende. Si bien la marginalidad es evidente y los personajes son unos desclasados (ladrones y prostituta), la significación de la situación

trasciende la temporalidad y espacialidad realistas. Sagrario ejerce su poder sobre Zacarías. Como señala Lorenzo Batallán en el prólogo a la primera edición de la obra:

Poesía juvenil, espontánea, compulsiva y contagiosa. Los personajes jóvenes –lo son todos- de Román Chalbaud son gratos aún por encima de sus perfidias. Les fascina vivir peligrosamente.

En la situación de Sagrario y Zacarías privan las relaciones lúdicas que sostienen la representación, incluso cuando ella humilla a Zacarías o se refiere a su trabajo:

El otro día me tocó uno que lo hacía con alegría, como si estuviera cometiendo una travesura. ¡Cómo me gustó! ¡Qué inocencia...! ¡Qué inconciencia! (Rie) Así... Así... rico, rico, rico...

Chalbaud siempre salva a sus marginales, los dignifica en su inocencia. Sagrario poetiza su prostitución, mientras somete a Zacarías para que la peine.

Esta presentación es completada con las referencias a los otros dos personajes, dormidos en la cama. Sagrario presta atención a Gabriel, aunque “no

es un hombre, pero es algo mejor que un hombre .Ahora tiene lo mejor de la mujer y lo mejor del hombre”. Ambigüedad premeditada de Chalbaud. Cuando Ángel la saluda, ella le responde a Gabriel. Las relaciones son ambiguas entre los cuatro, sugiriendo dos parejas. En la cama, siempre, Gabriel.

En el propósito y estrategia de Chalbaud es central la relación de Zacarías con las muñecas que fabrica, mejor dicho, crea, porque es la síntesis poética de la construcción de un imaginario trascendente sobre la cotidianidad de la marginalidad. Zacarías es síntesis y perfección de personajes repartidos en sus otras obras, tal Juan Sebastián en Sagrado y obscuro. Por ello, las siguientes situaciones son etapas hacia la consagración de su universo imaginario, casi religioso.

“Y todo de una necesidad horrorosa de decir algo”, expresa Zacarías cuando comienza a hablar de sus muñecas en una situación en la que las recuerda a todas y se confiesa en y con cada una. Entre ellas, no quiere “que Aspasia se parezca a ninguna” porque será “la primera hija de los cuatro” le dice a Sagrario, Gabriel y Ángel, a quienes reparte la cabeza, los brazos y las piernas mientras él se queda con el tronco. El recuento/recuerdo de Zacarías sobre la creación de sus

muñecas es un encuentro directo de Chalbaud con el imaginario que rondaba sus obras anteriores:

En un trecho de todo mi tiempo vivido me hicieron creer que Dios no existía. No sólo los hombres sino los mismos acontecimientos me lo hicieron creer. La soledad puede ser de Dios o del demonio. Esa vez fue del demonio. Empecé a preocuparme sobre mi futuro tierra y olvidé que el cielo es el único futuro.

Todos recuerdan y se confiesan. Sagrario se asusta; Gabriel a veces está alegre; Ángel tiene “una bolsita de odio al lado del apéndice”; Zacarías una profunda tristeza. Una situación con poco o ningún movimiento espacial, en la que los personajes se vuelcan hacia el interior de sí mismos. Y la paternidad de la criatura. Gabriel, el anunciador, es quien en forma explícita desea que nazca fuerte, nuevo, distinto. Cuando Sagrario niega la paternidad de Gabriel y Ángel, Zacarías confiesa que cree es suyo. Habrá dos nacimientos: la criatura de Sagrario, de padre desconocido, y Aspasia, creación colectiva de los cuatro.

El intercambio tiene lugar mientras la importancia de la situación es el ritual de crear a Aspasia y los cuatro continúan con sus soliloquios:

ZACARÍAS: Jesús sacó a los mercaderes del templo. Si los mercaderes no hubieran tenido mercancías, no les habría caído a latigazos. La maldición está, pues, en las mercancías. Al tomarlas estamos contribuyendo a una mejor repartición. Dios lo sabe (Pausa. Da una última puntada con aguja e hilo y muerde el remate con los dientes). Ya está el tronco de Aspasia.

Zacarías tiene rasgos de bufón. En su primer encuentro con Sagrario va “hacia ella dando saltitos cortos”, juega con sus muñecas y recrea grotescamente una supuesta pelea con alguien en un bar. Así ocupan y dan sentido al transcurrir del tiempo, mientras sigue la creación de Aspasia.

Siempre es recurrente el próximo parto de Sagrario en paralelo con la creación de Aspasia. El Nacimiento anunciado por Gabriel es desacralizado con el nacimiento de Aspasia. Metáfora tras metáfora, la fábula construye sus situaciones. Parte de esta situación es la incorporación de un libro sobre el parto sin dolor, bien ironizado cuando hablan de la primera parte, antecedentes del método y la segunda, bosquejo histórico, en una revisión irrisoria del contenido del libro. Tiempo dramático ocioso de unos personajes a

puertas cerradas ensimismados en su condición marginal más allá de cualquier condición social.

La cuarta escena, “Juegos”, puede interpretarse como la otra visión de Chalbaud de Los adolescentes. Gabriel y Ángel dialogan; el primero sin poder salir de la cama. Se confrontan, se oponen y se complementan:

GABRIEL: *Me gustaría bañarme. ¿Por qué no me bañas?*

ÁNGEL: *Ahora no.*

GABRIEL: *¿Por qué no?*

ÁNGEL: *Porque no quiero.*

GABRIEL (*Con súbita furia*): *¿Y tengo que estar siempre dependiendo de que quieras o no quieras?*

ÁNGEL: *Es muy temprano para que comiences.*

GABRIEL (*Suplicante*): *Juguemos, ¿quieres?*

ÁNGEL: *No.*

En esa relación de poder priva el elemento lúdico. Ángel exhibe diversos tipos de risa: suave, alegre, insinuante, de burla, de superioridad, de fastidio... Los juegos los inventan y, al jugarlos, los realizan. Ambos adolescentes intentan tener algo propio, quizás para equipararse con Zacarías y sus

muñecas. Por eso Ángel dibuja un garabato en la pared. Es “el cuerpo de nadie”, y se dedican a detallarlo y disfrutarlo. Gabriel, confinado en la cama, desespera:

*GABRIEL (De prisa, sin puntuaciones, histérico.):
Pues pasa que esos garabatos me asustan cuando te vas y me dejas solo tirado en esta cama de la cual no puedo bajarme para decirte que yo quiero que entiendas que me asustan enormemente los garabatos porque no me recuerdan nada de ti y eso es lo terrible que no tienen cosas tuyas dentro de ellos aunque tú no comprendas que sea así comprendeme a mí Ángel comprendeme a mí y a ese terror un terror como el de los amaneceres que no puedo evitar cuando te vas y no sé si vas a volver y me parece entonces que los garabatos van a tomar forma y se van a adueñar de mí y no quiero no quiero no quiero... (Pausa larga.).*

Ángel termina limpiando el cuerpo de Gabriel en la cama. Gabriel se siente y sabe molestado siempre por Ángel. Hasta que llega Sagrario y Ángel sale. Las relaciones de Gabriel y Sagrario siempre son alrededor

del “verdugo” y, ahora, del amor y los sueños. Aunque Gabriel se tranquiliza, ella sabe que no es así.

El bautizo de Aspasia es la coda y concreción del propósito estético e ideológico de la obra y de Chalbaud. Aspasia está en el centro, rodeada de sus creadores en espera de ser bautizada. Chalbaud habla por boca del más grande de sus personajes, Zacarías:

Y sin embargo, su nacimiento es una solución para los que no tenemos solución. Porque hemos inventado una magia dañina, muleta para sostenernos. Un idioma dañino, lenguarada para entretenernos. Un ir y venir de piedra que no cae al pozo, que no toca cielo ni tierra. Muñeco dentro del muñeco. Muñeco fuera del muñeco. Te bautizamos Aspasia y tú misma averiguarás el sentido de tu nombre. Y tú misma averiguarás nuestros nombres, que bondadosamente te decimos. (Casi cantando:) Zacarías.

Los otros personajes lo secundan y todos le actúan a Aspasia. Dan significado pleno a sus existencias con una realidad creada encima de sus realidades. ¿Y quién es Aspasia? El nuevo Dios creado por el hombre a su medida.

Los personajes de *Los ángeles terribles* desgastan sus vidas vacías en rituales alrededor de sus fantasías, y guiados por Zacarías crean su Tótem. En adelante, la creación humana será el sustento de su sistema de costumbres, valores y creencias. La poesía anula la marginalidad al darle sentido a la existencia humana.

EL PEZ QUE FUMA

Esta obra tuvo mucha repercusión en el público por su versión cinematográfica (1977) con guion de Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. Pero entre la obra de teatro y la película pueden indicarse algunas diferencias fundamentales. La obra transcurre desde el amanecer hasta pasadas la media noche del mismo día, mientras la película tiene un tiempo más amplio. Lo fundamental, sin embargo, reside en los propósitos de cada una. La obra fue concebida desde una perspectiva social concreta hasta su final, el negocio de la prostitución y la vida cotidiana de quienes la ejercen, mientras la película da mucho espacio a la prostitución en sí, la delincuencia tiene mayor presencia y resaltan algunos rasgos procaces.

Estrenada en 1968, *El pez que fuma* marca la culminación del proceso inicial de la producción del autor. Es síntesis de la poética de la marginalidad que comenzó en *Caín adolescente* por la cualidad de sus situaciones y personajes y por la perspectiva desde la que fue escrita. El gran salón de un burdel es lugar de todos y de nadie, cruce de caminos y encuentros y la suma metafórica del teatro de Chalbaud, quien desarrolla en todo el cruce de caminos de *Caín*

adolescente y aquél lugar de todos y nadie de Sagrado y obsceno. La tipología de las situaciones y de los personajes en sus vidas cotidianas, las relaciones jerárquicas y de poder, las ilusiones y frustraciones y el habla configuran el país bosquejado en sus obras anteriores. Esta obra es el país según Chalbaud.

En varios momentos de la fábula, los personajes hablan del negocio en el que están. El asunto es económico, no la prostitución marginal; por lo tanto el significado de las situaciones principales y de las relaciones entre los personajes está caracterizado por la transacción. “El pez que fuma” es un negocio bien gerenciado por La Garza, en el que trabajan profesionales del oficio. De ahí el reclamo a La Argentina, encargada de la administración:

Si estás encargada de la caja debes entregarme las cuentas completas. Cuando Tobías esto era un desorden. Cada cual hacía lo que le daba la gana. Ahora mando yo.

El sentido gerencial de La Garza se hace sentir a lo largo de la obra. Cuando temprano en la mañana llega Juan, le advierte: “Esta profesión, muchacho, es de mentes ágiles en acción”. Por eso es consciente de que depende de ella que el negocio marche bien.

El salón principal es un amasijo de objetos que incluye un piano y muchos espejos con varias puertas y un pequeño cuarto que sirve de depósito. La primera escena tiene lugar a las 9:00 a.m. Todo el espacio está poblado de los restos de la noche anterior. Entran El Bagre, “viejo de pelo abundante y barba hirsuta” y Ganzúa, un lisiado que se desplaza sobre una tabla con ruedas. Ambos, al margen de la situación básica de enunciación, se hacen eco de ella y El Bagre responde al modelo de El Mendigo en Caín adolescente, el personaje que Chalbaud conoció en sus correrías de juventud y marca su producción cuando incorpora un mundo fantasioso y utópico, a la vez que comenta desde afuera el conflicto central. El Bagre, con su telescopio, es un aficionado a la astronomía y participa en la administración del negocio. La Garza contrasta su pragmatismo con el mundo de El Bagre:

LA GARZA (*Dicta cantidades que Ganzúa va sumando.*): *Dieciocho setenta y cinco... Veintitrés... Doce cincuenta... Nueve... Tres cincuenta...*

EL BAGRE (*Leyendo.*): *Vieron un platillo en Nueva Delhi*

LA GARZA: *Siete veinticinco... Ocho cuarenta y cinco... Nueve... Tres cincuenta...*

EL BAGRE: *El hombre estaba encaramado sobre una azotea...*

LA GARZA: *No interrumpas... Tres cincuenta... Cuatro veinticinco... Trece setenta y cinco... Ocho...*

EL BAGRE: *Su hija estaba a su lado y lo vio también.*

LA GARZA (A Ganzúa.): *Suma. (Ganzúa obedece.).*

EL BAGRE: *Llamó a la esposa. La esposa subió a los pocos minutos y pudo serlo también.*

LA GARZA (A Ganzúa.): *¿Cuánto da?*

GANZÚA: *Ciento ochenta y dos, setenta y cinco.*

De esta manera Chalbaud le da un toque poético a su fábula. La astronomía de El Bagre es el más allá, la utopía, confirmada al final cuando en el velorio de La Garza, él continúa vislumbrando objetos en el espacio sideral.

La situación básica de enunciación es la vida cotidiana del burdel, en la que poco a poco los personajes se muestran en sí y en sus relaciones con los otros. La Garza vive la tensión de Tobías, en prisión, y Dimas, su nuevo compañero. Esa tensión se mantendrá y aumentará hasta el trágico final, cuando Dimas la asesina. La situación avanza en complejidad con la llegada de Juan, alter ego del Juan de Caín

adolescente, quien viene de la cárcel recomendado por Tobías. Juan es el elemento perturbador que hace posible una peripecia en el juego de sexo y poder latente en la fábula. Con su juventud perturba a las profesionales del negocio, incluyendo a La Garza, y al final se hace del poder.

No falta la pareja de jóvenes, Juan y Selva María, joven profesional llena de incertidumbre, pareja que contrasta, por ejemplo, con la de Marlene y Robin, un vendedor ambulante de baratijas que no puede acoplarse con ella si no tiene el costo exacto del acoplamiento, lo que logra al final en la misma escena del velatorio de La Garza. Todo ello representado con un lenguaje cotidiano y ajeno a grandes enunciados y problemas, sin elocuencia ni grandes dramas. La otra pareja es la de Jacinto, homosexual y pianista, y La Argentina, quienes completan la atmósfera burlesca del burdel con dos escenas en las que ella canta, un poco torpe, el tango “Uno” y, ante el cadáver de La Garza, “Todo es mentira”. Chalbaud es grotesco, mejor aún es goyesco en la configuración de las imágenes escénicas que ofrece al espectador.

Esas imágenes muestran el sincretismo imaginario del autor, en el que conviven lo sagrado y

lo profano. El salón principal del burdel está saturado de objetos que configuran la condición social del lugar y de los que en él habitan y trabajan. Si en *La quema de Judas*, Jesús y sus cómplices llenan la casa de la Señora Santísima de objetos profanos y sagrados, ahora unos vendedores ambulantes, Batman y Robín, cumplen la tarea de completar el imaginario de objetos de la poética de la marginalidad de Román Chalbaud. Llegan con “la más variada mercancía; juguetes, muñecos, globos, ropa de hombre y de mujer, joyas, cuadros, artículos de belleza y de tocador”:

LA GARZA (A Robín.): *Ponlos ahí para verlos mejor. (Robín empieza a colocar las pinturas a la vista de La Garza.) No; mejor allá. ¿Por qué no me ayudan a escoger?*

LA ARGENTINA: *¿Vas a comprar un cuadro?*

LA GARZA: *Sí, para tapar ese hueco. A esa pared le ha salido moho. ¿Cuál te gusta?*

LA ARGENTINA: *Aqué es bellissimo.*

JACINTO: *¿Frutas? ¿Quién ha visto cuadro con frutas en otro lugar que no sea el comedor?*

LA GARZA: *¿Y ese paisaje?*

LA ARGENTINA: *Es bellissimo también. Parece que el mar se estuviera moviendo.*

LA GARZA: *Tú, ¿qué dices, Dimas?*

JACINTO: *Las frutas en el comedor, los paisajes en la sala y los santos y los desnudos en el cuarto.*

LA ARGENTINA: *Sí, pero esto no es comedor, ni sala ni cuarto.*

MARLENE: *Es una mezcla de las tres cosas.*

LA GARZA: *¿Qué será conveniente? ¡Ayúdenme!*

MARLENE: *El Corazón de Jesús es una maravilla.*

En ninguna pareja hay amor. No hay ilusión ni tiempo. Selva María, preñada, opta por entregarse al Profesor. Lo importante de El pez que fuma es su abrumadora cotidianidad y la ausencia del lenguaje escatológico y vulgar que podría esperarse de un burdel. También es importante el dominio creciente de Juan y su transformación hasta alcanzar el poder, gracias a su capacidad de satisfacer a las profesionales del negocio. Un negocio en el que el único cliente identificado es un Profesor que purga sus penas allí y quien considera su familia a quienes allí están.

Chalbaud condensa en El pez que fuma su universo social, el de personajes anónimos que cargan

con su marginalidad existencial sin sobresaltos, salvo los elementales de la sobrevivencia, y sin pretensiones utópicas. En su madurez, nuestro dramaturgo no añora las nostalgias adolescentes ni vislumbra utopías. La realidad de “El pez que fuma” es, a fin de cuentas, la realidad de la muerte. Han transcurrido dieciocho horas desde la llegada de Juan y son las 3:00 a.m. La Garza ha sido asesinada por Dimas y todos están alrededor de su ataúd. En las relaciones del submundo de aquel burdel, en las que está ausente la política y se han reordenado las relaciones de poder, Tobías puede salir de la cárcel para despedirse de La Garza:

JUAN (A Tobías, siguiéndolo.): Tengo los planes preparados. El Jefe me dio las instrucciones. Yo me encargo de esto, Tobías. Soy de tu misma raza. Abre la puerta, Ganzúa. La grande.

TOBÍAS (Sigue saliendo, sin ver a nadie.): Y déjenla abierta... van a traer flores todas las putas... los chulos van a traer flores... las maricas van a traer flores... los policías van a traer flores... de la cárcel... mi familia va a mandar flores... yo voy a mandar flores grandes... de esas que crecen y no se mueren nunca... porque a Dimas le voy a dar con el puño... y no habrá nariz... ni boca, ni dientes, ni pelo, ni

orejas... todo flores... (Sale hablando, seguido por los hombres de los anteojos oscuros.)

Con el ataúd en el centro de la escena, los personajes de “El pez que fuma” reasumen sus cotidianidades porque la vida sigue y el negocio debe mantenerse. Todos ellos dependen de él. Es la coda con la que Román Chalbaud resume su poética de la marginalidad.

AMPLIACIÓN DE LA
PERSPECTIVA CRÍTICA

Después de ocho años sin estrenar, período en el que se dedicó a consolidar su obra cinematográfica, Chalbaud regresó a los escenarios con *Ratón en Ferretería* (1977) y, tres años después, con *El Viejo Grupo* (1981), dos obras en las que mantiene buena parte de sus modelos de situaciones, personajes y lenguaje, pero alejado del universo del barrio y la marginalidad de su producción anterior. Ambas obras están situadas en el mundo y los valores de la clase media urbana, con sus márgenes moderados de marginalidad no cuestionada y las pretensiones de clase que le son propias. Por esto, ambas obras están centradas en el conflicto individual de sus protagonistas, en un intento por explorar zonas ocultas del Yo sin correlaciones con los problemas sociales críticos de sus obras anteriores. Chalbaud se detiene más en la dimensión privada de sus personajes, que la pública.

El protagonista de *Ratón en ferretería*, Adonay, es un hombre de teatro, cine y televisión con alguna notoriedad que sufre un accidente. El primer acto ocurre en la sala de una clínica y el segundo en su apartamento vacío. En ambos está presente un ícono

chalbaudiano: la cama. Con esa referencia personal, las situaciones básicas de enunciación representan una cotidianidad sin mayor complejidad. En Ratón en ferretería la figura de la madre es una referencia constante y, por ella, del padre que los abandonó. Adonay no vive un drama social; vive a merced de sí mismo, sin dilemas que lo comprometan con la vida pública. Le importa su situación personal:

ADONAY: Desde que cumplí cuarenta años estoy asustado, como si otro ser se hubiera apoderado de mí, como si un desconocido se hubiese metido a vivir dentro de mí. Cuando era joven era prácticamente feliz. Sí, la inconsciencia es una especie de felicidad. Pero ahora, es como si estuviese consciente de todo, de cada palabra que digo, de cada sensación que siento. Soy un espectador de mí mismo. He perdido espontaneidad. ¿Qué miras? (La madre está viendo una foto-afiche donde está con Adonai pequeño.) ¡Qué linda eras, mamá! ¡Qué lindos éramos!

MADRE (Refiriéndose a otra foto-afiche que está al lado.): ¡Y ahí está el sinvergüenza de tu padre! ¿De dónde sacaste esa foto?

ADONAY: Cuando se enfermó fui a verlo. Tenía treinta años sin verlo. Estaba hinchado, pálido, viejo.

Ha desaparecido la nostalgia por un futuro, pero Chalbaud vuelve a mirarse en un espejo. Adonay está constreñido por su presente y por la ausencia de un hogar. Sin pretensiones autobiográficas, la subjetividad de nuestro autor está presente.

En *El Viejo Grupo* dos mujeres regentan una sala de teatro, con clarísimas resonancias de lo que era entonces *El Nuevo Grupo*, la institución teatral que Chalbaud, Isaac Chocrón y José Ignacio Cabrujas crearon en 1967. La acción tiene lugar en “el patio trasero y el garaje de una pequeña casa que han sido transformados en un pequeño teatro”, en referencia directa a la sala Juana Sujo de *El Nuevo Grupo*.

En el caso de Elisa y Elvira, sus protagonistas, además de la distinción de ser una católica y otra judía, sus vidas transcurren en frecuentes monólogos sobre el teatro, la obra que representarán, los dilemas económicos que pueden llevarlas a cerrar la sala y el amor inalcanzable por frustración o complacencia. Ambas se complementan, a pesar de los reclamos

mutuos. Las referencias personales de Chalbaud abundan. Habla Elvira:

Ya estoy cansada de que tú seas la cigarra y yo la hormiga. Debería irme ahora mismo, pero mi gran sentido profesional me lo impide.

Es un toma y dame sin desenlace de dos seres que se complementan porque se conocen desde la infancia, como recuerda Elvira:

En el corral, en nuestro mundo mágico, colgando la sábana-telón estaba Elisa. “hoy vas a hacer el papel principal, la protagonista”.

La fábula transcurre llena de referencias teatrales, locales e internacionales, y en cierta medida es una reconstrucción de las relaciones de Chalbaud con Isaac Chocrón. Cuando la obra fue editada en 1993 llevó por título *La cigarra y le hormiga*.

En *Todo bicho de uña* (1981) reaparece el mundo marginal con sus situaciones y personajes conocidos, pero la crítica social carece de la solidez de sus obras de la década de los sesenta. Ahora Chalbaud experimenta nuevas estrategias discursivas, en las que se observa la influencia del cine. Si en sus obras anteriores la acción ocurría en un solo lugar, ahora los diversifica en nueve y trece escenas, con lo que

presenta escenas flash y una mayor movilidad. Procederá de manera similar en *Vesícula de nácar* (1992), *La magnolia inválida* (1993) y *Reina pepeada* (1996).

En *Todo bicho de uña* la situación básica de enunciación es aclarada desde la descripción de los personajes. La Madre, maltratada y abandonada por el esposo, asesinada por Jairo; Rodrigo, el hijo vengador; El Padre, un hombre de su tiempo, machista y sin piedad. A su alrededor, el paisaje humano marginal con sus mendigos, rateros, presos, ciegos, sordomudos, etc. El mural representado recorre la casa de La Madre, un barranco, una iglesia, un mercado, una cueva, un burdel y una cárcel, lugares donde es desplegada la vida marginal en sus diversas facetas. Sin aportes, hay que decirlo, respecto a los arquetipos de sus primeras obras.

A la diversidad de lugares se añaden las acotaciones, amplias y frecuentes, que construyen buena parte de la acción. Chalbaud se apoya en ellas para reiterar su imaginario escénico que fortalece o sustituye a los diálogos. En la primera escena: La mesa del comedor está en el centro, rodeada de austeros y lujosos muebles. Sobresalen cinco

originales relojes, que en ese momento señalan las siete de la noche. Un monje, un ángel, una pastorcilla, una paloma y dos trovadores, se asoman con las campanadas.

Después que Jairo mata a La madre, la acción se concentra en el viaje de Rodrigo para vengar su muerte, motivo del que se vale el autor para representar un amplio paisaje de miseria, pobreza y marginalidad. En la cueva (escena XI), Rodrigo logra su venganza:

Rodrigo empieza a cambiar las radios y sintoniza una estación diferente en cada una. Es un aquelarre de voces, músicas, comerciales, noticieros. El Sordomudo, enloquecido, ayuda a Rodrigo. Rodrigo y El Sordomudo bailan. Jairo se une al grupo. Rodrigo toma un palo y mata a Jairo a palazos. El Sordomudo corre de un lado a otro, chilla, trata de impedirlo, hasta que Jairo cae muerto. Todo está manchado de sangre. Rodrigo hace un atado con su ropa, le quita los zapatos a Jairo y sale. El sordomudo no sabe qué hacer. Empieza a apagar las radios, una a una, y cuando se hace un silencio, llora, asustado e impotente ante el cadáver.

El desenlace es la cárcel para el nuevo asesino, Rodrigo, quien asume la protección de un joven preso.

En *Vesícula de nácar* (1992) sigue presente el mundo autónomo de los delincuentes. Las figuras centrales son Carmín, la madre abandonada de 90 años, y Adonai, su hijo de setenta y amputado de las dos piernas. Ambos tienen una estación de radio llamada Clítoris, en la que de rato en rato hablan.

La acción va y viene entre el sótano, la azotea y el cuarto de máquinas de un edificio en escombros. Lugares, situación y personajes configuran un cuadro imaginario característico. La miseria y los personajes que rodean a madre e hijo forman un marco social degradado en el que sobreviven como pueden. Adonai funge de intelectual y ante las solicitudes de dinero da pistas en las páginas de algunos libros. Es el desencuentro con su madre:

CARMIN (Buscando cada vez con menos fuerza.): Es extraño, pero ya no tengo las fuerzas de antes. Será porque no me he desayunado. Pero anoche me comí dos plátanos con avena. He ido tres o cuatro veces al baño. Es como si me fuera a dar un mareo que no termina de darme. Es una especie de vértigo. ¡Tantos

*libros! ¡Tantas páginas! ¡Tanta letra chiquita!
¡Detesto los intelectuales! Estos libros deberían estar
todos llenos de billetes. No algunos solamente.
¡Billetes, bastantes billetes, para que podamos
comprar todo y ser felices! Yo nunca me expliqué por
qué comprabas tantos libros. ¿Vienen con los billetes
dentro?*

En alguna ocasión Chalbaud reconoció que los seres delirantes que conoció en los bares adquirieron forma de un tipo de personaje, de los cuales Zacarías en Los ángeles terribles sería su representación más acabada. Aquí es Adonai, supuesto intelectual amputado de ambas piernas.

La peripecia queda en manos de Onésimo, quien revela su identidad de policía y descubre que los billetes de Adonai son falsos. Su final abierto es algo desarticulado:

*ADONAI (En la cama, junto a su madre.): Los
extranjeros no tienen miedo. Están llegando. Quieren
comprarlo todo, mientras nosotros nos matamos
nosotros mismos.*

El edificio en escombros de esta obra luce una metáfora. Los extranjeros que están llegando para comprarlo todo evocan a los extranjeros que compraron un país en Asia y el Lejano Oriente (1966) de Isaac Chocrón. Chalbaud le da continuidad en la casa vieja de “un estilo colonial básico maltratado por reformas” de *La magnolia inválida* (1993) y la “vieja y pequeña casa colonial” de *Reina pepeada* (1997). De esta manera, completa su paisaje de la marginalidad urbana esbozado en *Caín adolescente*.

En *La magnolia* Chalbaud enriquece la marginalidad al crear un universo en el que eros y política se dan la mano, mientras el tema de la paternidad, uno de sus motivos recurrentes, adquiere ribetes grotescos. La paternidad de Mariana, joven virgen abandonada por su madre, Indalecia, comparte la escena con Stalin, personaje en quien Chalbaud concentra referencias políticas que remiten a la situación posterior al derrumbe del comunismo, como si fuese necesaria la ratificación de una fe más allá de los hechos históricos. Desde el inicio de la obra Stalin pregunta dónde está el comunista que se esconde en baños y cocinas desde que cayó el muro de Berlín e, incrédulo, exclama:

STALIN: *¡No puede ser verdad que hayamos perdido nuestro tiempo, que nuestra lucha haya sido en vano! ¡Murió tanta gente! ¡Y toda la gente que murió luchaba por un mundo mejor! No estoy arrepentido de lo que hice, Berenice.*

BERENICE: *Yo tampoco.*

STALIN: *Lo volvería a hacer.*

BERENICE: *Yo también.*

STALIN: *¿Dónde está escondido ese maldito comunista? ¡Quiero verlo, frente a frente! ¿Dónde está? ¡Por qué se esconde? ¡No soy un gusano, Berenice!*

Aunque la obra está matizada con otros asuntos, en particular los eróticos alrededor de Mariana, Chalbaud da a Stalin un rol destacado para expresar en su teatro, por primera vez desde Sagrado y obsceno, una filiación política que será manifestada en el nuevo siglo después del triunfo electoral de Hugo Chávez en 1998, sin olvidar su insistencia en el tema de la paternidad que plantea alrededor de Mariana.

En Reina pepeada retoma el esquema de El pez que fuma. Del prostíbulo en que La Garza ejerce el

poder con los personajes a su alrededor, pasa a un restaurant especializado en arepas, una arepera “en las cercanías del Congreso Nacional”, en donde Reina desempeña un rol semejante.

Si en sus primeas obras el barrio era un cuerpo vivo, quizás porque en él vivía o lo tenía próximo, ahora ese mundo luce reiterativo y superficial, entre otras razones por el exceso de palabrerío ideológico con el que reitera su visión política de la sociedad actual. Con frases aquí y acullá, hace la crítica a la situación nacional:

REINA: *Pesadillas. Una noche enormes barriles de petróleo se derraman sobre mi cama y me empapan de Coca-Cola. Otra noche aparece el General Gómez disfrazado de Stalin. A veces aparecen algunos diputados y senadores vestidos de pingüinos bailando alrededor de una botella de whisky nacional.*

CASILDA: *Sí, realmente son pesadillas.*

REINA. *Sueño con frecuencia con el Fondo Monetario Internacional.*

CASILDA: *Es que ves demasiada televisión.*

Como en *El pez que fuma*, la obra se inicia al amanecer y, poco a poco, se incorporan los personajes en ese lugar de encuentro que solo pertenece a Reina, quien actúa guiada por una mentalidad económica. Benito el eventual amante, Alberto el hijo poco apreciado, la migración del campo a la ciudad, la bondad de los marginados (“los malandros también son seres humanos”) y el lenguaje crudo, cuando no escatológico, son los rasgos de una situación y unos personajes que reiteran la rebeldía insurgida en Caín adolescente. Cuando Romerito llega del Congreso Nacional donde trabaja en los archivos, tiene lugar el siguiente diálogo:

ROMERITO: *¿Qué se hicieron los ideales? Estamos solos... como en un desierto...*

REINA: *Te voy a cobrar las arepas.*

ROMERITO: *No tengo con qué pagarte.*

CASILDA (*Entra y le pone sobre la mesa otra arepa.*): *De hígado molido. Chorreada de grasa, como a ti te gusta.*

ROMERITO: *Un desierto de perdigones, enmascarados y gases... Un desierto de gente hambrienta. Y el chorro de petróleo siempre abierto...*

CASILDA: *Amor con hambre no dura. (Sale.).*

ROMERITO: *Te quedaste aquí, en este hueco.*

REINA: *No es un hueco. Es mi negocio.*

ROMERITO: *La actual secretaria del doctor Jiménez se compró una casa de 400 metros cuadrados, dos pisos, tres puestos de estacionamiento, viaje a Miami y a Nueva York con frecuencia.*

En 1955 Román Chalbaud instaló al teatro venezolano en una modernidad neurálgica y crítica, e hizo que el espectador se comprendiera en una cotidianidad anónima y hostil. Fue el primero que desterró la moderación de la escena; por eso en alguna ocasión afirmó que en el arte no hay moral (El Nacional, 05/07/1997). Afirmación, sin duda, discutible, pero expresión de una concepción del arte inspirada y practicada desde la transgresión.

REFERENCIAS

Azparren Giménez, Leonardo. 2002. El realismo en el nuevo teatro venezolano. Caracas. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

2006. Estudios sobre teatro venezolano. Caracas. Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Castillo, Susana. 1980. El desarraigo en el teatro venezolano. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas.

Chalbaud, Román. 1961. Sagrado y Obsceno. Caracas. Tipografía Iberia.

1962. Café y orquídeas. Caracas. Editorial Tierra Firme.

1965. La quema de Judas. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

1967. Los ángeles terribles. Caracas. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

1968. El pez que fuma. Caracas. Sin pie editorial.

1974. La quema de Judas. Caracas. Monte Ávila Editores.

1981. El viejo grupo. Caracas. Fundarte.

1991. Teatro I (Caín adolescente – Réquiem para un eclipse – Sagrado y obsceno). Caracas. Monte Ávila Editores.

1992a. Teatro II (La quema de Judas – Los ángeles terribles – El pez que fuma). Caracas. Monte Ávila Editores.

1992b. El teatro de Chalbaud (Los adolescentes – Muros horizontales – Vesícula de nácar). Caracas. Pomaire.

1993. Teatro III (Ratón en ferretería – La cigarra y la hormiga – Todo bicho de uña). Caracas. Monte Ávila Editores.

1997. Reina pepeada. Caracas. Editorial Panapo.

2004. Obras selectas (Cantata para Chirinos, Sagrado y obsceno, La quema de Judas). Estudio preliminar de Carmen Márquez Montes. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

2010. Encuentros inesperados. Cuentos. Barquisimeto, Ediciones Parada Creativa, C. A.

Chalbaud, Román, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón. 1962. Triángulo. Caracas. Ediciones Tierra Firme.

1993. Triángulo. Prólogo de Leonardo Azparren Giménez. Maracaibo. Ediciones Pancho el pájaro. Sociedad Dramática de Maracaibo.

Hernández, Gleider. 1979. Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón. Caracas, Ediciones El Nuevo Grupo.

King, Marita. 1987. Román Chalbaud. Poesía, magia y revolución. Caracas, Monte Ávila Editores.

Rodríguez Velásquez, Ocdilys, 2008. L'imaginaire religieux dans l'écriture dramatique vénézuélienne du XX siècle. Tesis presentada en la Sorbonne Nouvelle el 11 de diciembre de 2008 para optar al doctorado en Études théâtrales, eshtétique, sciences de l'art. Tesis dirigida por Jean-Pierre Ryngaert.

Caracas, Venezuela abril de 2022

® Leonardo Azparren Giménez

PublicArte Digital

(Programa editorial de Pasión País)

Editorpasionpais@gmail.com

Twitter: @pasionpaisve IG: @pasionpaisve