

SITUACIÓN DEL TEATRO EN LA VENEZUELA BOLIVARIANA. LA HORA MENGUADA DEL TEATRO VENEZOLANO

Javier Vidal i Pradas

En Venezuela celebramos el día Nacional del Teatro en conmemoración de un edicto real del 28 de junio de 1600, luego, legalmente, vamos para los cuatrocientos cuatro años de teatro. Es decir, la relación entre lo público y el Estado nos viene de abolengo y nos marca en su dialéctica en el devenir de la historia. El teatro nació en la antigua provincia de Venezuela porque el Estado imperial de los Habsburgo así lo impuso.

La celebración de los primeros cuatrocientos años de teatro coincidieron felizmente con los cambios revolucionarios de un ministerio «trifronte» en período de prueba, con una cultura arrinconada entre la educación y el deporte (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) y un Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) en período de extinción o integración o absorción, que en la práctica era lo mismo: desaparición. Recortes, reconducciones, escamoteo y vuelta a lo mismo después de cinco años de administración «bolivariana». (Somos bolivarianos desde la nueva Constitución de 1999, a veces por boca del presidente también somos «República Revolucionaria»).

La palabra desaparición nos trae a la memoria, recordándolas con la imprecisión de la memoria, aquellas otras palabras de Theodor W. Adorno, de que la mejor política cultural es no tener política cultural. No tener una política cultural en un país de último mundo... o de último vagón... o de vagón desprendido de la locomotora de la civilización es descivilizarlo o, parafraseando a Miguel de Unamuno, «incivilizarlo». Una sociedad que no tiene una política cultural no tiene una política civil. Es una sociedad incivil. Usurparle al individuo el derecho a formar parte del hecho civil, del hecho público es un hecho inconstitucional o anticonstitucional. Cuando hablamos de teatro, estamos hablando de un hecho público. De lo público. Del arte más público y más comprometido con el individuo y su colectivo; con la sociedad civil, que mentan y algunos no saben aún como comerla. Fagocitándola, paradójicamente, con su indiferencia o con su insensibilidad. Pero eso sucedía hace cuatro años, antes de la razia cultural, mucho antes de la vöcnglera fascista de nuevo sello.

Si Estado y sociedad son socios, la asociación debe definir sus roles institucionales y conocer sus reglas de juego. El Estado como garante de lo público se nos presentó, como diría el dramaturgo venezolano Ibsen Martínez, desaprensivo ante lo cultural. El vibrante verbo mediático del presidente de la mal llamada V República no demostraba mayor interés que los anteriores presidentes del antiguo régimen, produciéndose un desplazamiento sincrónico de los tiempos democráticos a los actuales autocráticos que se desliza desde tiempos más pretéritos y oscuros, en materia cultural. Pareciera que lo público, para quien gobierna el Estado, interesa en la medida

de su utilidad inmediata electoral, de su lucro pragmático, de su populismo ramplón, y por supuesto, ni el teatro ni la cultura, por ahora, son útiles, lucrativos o populistas, y los artistas e intelectuales son muy poco o nada productivos.

El arte utilitario tampoco es un axioma nuevo. La historia nos muestra el botón de muestra de Hitler, furibundo wagneriano, quien supo aprovechar las teorizaciones de Gropius y la Bauhaus para aplicar utilidad al arte, quemando, fulminando y asesinando a seis millones de judíos con las marciales notas del «Sigfrido» y «Las Valquirias». La consumación final del teatro total.

La insensibilidad del Estado, como garante de lo público, su desaprensión hacia lo artístico y su falta de responsabilidad los etiquetaba como los máximos representantes del neoliberalismo o capitalismo salvaje que pretende que a la cultura hay que dejarla sola, no incluirse con ella. «¡Que se autogestione como bien pueda!» Como una fábrica de chorizos o una empresa de teléfonos celulares. A veces no sabemos qué pensar sobre los que piensan en los altos predios del ejecutivo bajo el título de funcionarios del Estado. Pero el silencio y la ausencia también se interpretan y no escapan de la dialéctica.

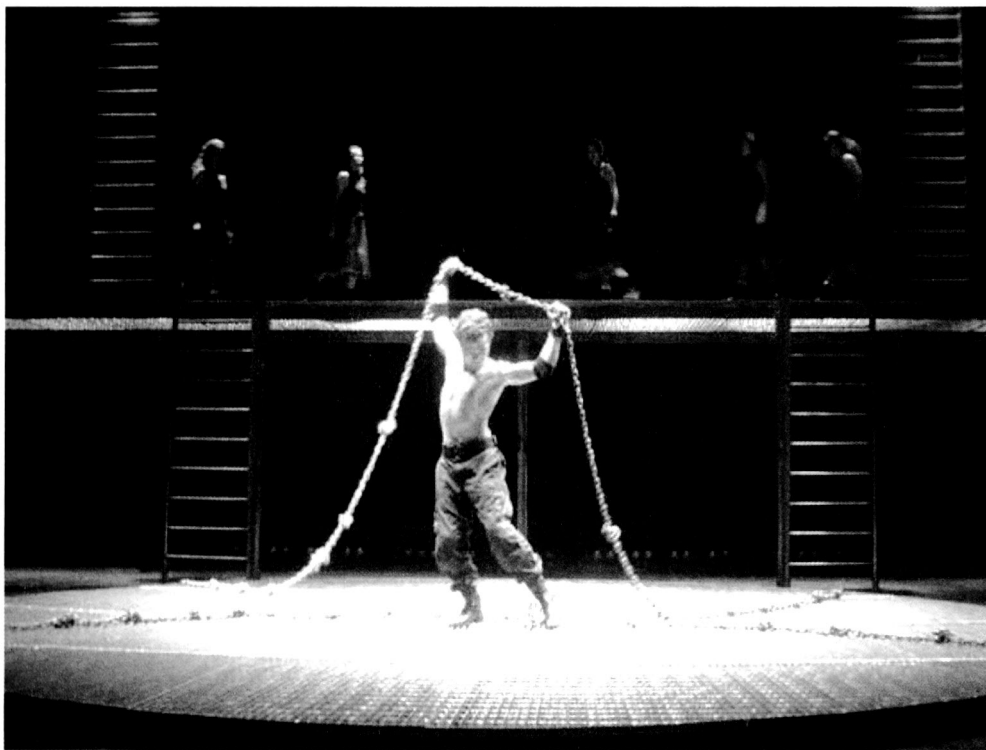
Guardando las distancias, creo que no es lo mismo, en deporte, la autogestión de los millonarios equipos de béisbol (en Venezuela el béisbol es el deporte rey como el fútbol para los españoles) que el equipo de natación que representará a Venezuela en las próximas Olimpiadas. No es lo mismo la gestión de las misiones en la selva amazónica que la gestión de las escuelas bolivarianas. ¿O ellas también están solas y se autogestionan? ¿La infraestructura de un liceo la debe gestionar liberalmente el director del mismo o es una responsabilidad del Estado como dicta la palabra escrita de la Constitución bolivariana? ¿Cómo y con qué gestiona un grupo teatral un teatro público de interés social? ¿Autogestionarse el teatro de la Ópera? ¿Que se autogestionen los ateneos regionales? ¿Los teatros públicos? ¿Los museos públicos? ¿Las obras sinfónicas? ¿El ballet clásico? ¿Las danzas folclóricas? ¿El teatro de Arte?

El único teatro autogestionable que tenemos, en estos tiempos revolucionarios, es el espectáculo bufo donde, gracias a la mofa al presidente de la República, la taquilla recupera la inversión, produce ganancias, emergen nuevos comediógrafos, nuevos espacios no convencionales y se autogestiona. Estos espectáculos —que moldean con su mensaje *macluhiano* a un público que no conoce otra manifestación pública que no sea la comedia *light* por costumbre o falta de ella—, no sólo son aceptables y necesarios en el prisma de la libre opción, sino que, en este caso, hasta son didácticos. Pero en un país democrático y de libre opción, como lo era hasta ahora el nuestro, resultaría obsceno que se convirtiera en la única opción teatral por aquello de la autogestión, la libre empresa y la leal competencia. En la Caracas actual, el Centro Cultural Trasnocho cumplirá los tres años de actividades de autogestión o heterogestión independiente y privada. Su teatro no le rinde cuentas al Estado nacional o municipal, pero sí al público. Ha sido un éxito «público» y de público y su teatro es digno de ser tomado en cuenta por su profesionalismo y su modalidad de pequeño formato que nos retrotrae al conocido teatro de bolsillo francés, pero siempre tiene que estar muy dependiente de la entrada de taquilla ya que es su principal financiamiento, autogestión o por utilizar otra palabra: su competencia intrínseca.

Este tipo de teatro independiente está produciendo un modelo de teatro que con el tiempo no solamente moldeará al público sino muy posiblemente moldeará las formas de producción escénica. Prolifera, por supuesto, el monólogo de actrices conocidas en la pantalla chica y diálogos

de actores de arrastre popular. Se han producido excepciones con obras de una dramaturgia solvente y de calidad indiscutible, pero se resiente en la taquilla ya que el público de clase media, quien opta a este tipo de teatro, reitero, impone su gusto por la comedia ligera de fácil digestión. Al ser independiente, insisto, la taquilla es quien más manda (cinco dólares la entrada tampoco es demasiado si advertimos que una «copa» de güisqui cuesta tres dólares con cincuenta).

La contraparte «pública» cada día se ha ido minimizando más y más. La Compañía Nacional de Teatro (decretada presidencialmente por Lusinchi en 1985) no sólo ni tan siquiera tiene sede propia, sino que compite con los demás grupos independientes y confunde el teatro de esencia popular con la chabacanería populista y degradante. Cuantitativa y cualitativamente ha mermado y juega en el mismo tablero del teatro independiente de consumo masivo. ¿Para qué, entonces, es un teatro público? El Teatro Teresa Carreño (como vuestros Liceo de Barcelona o Teatro Nacional de Cataluña) se ha politizado hasta tal punto que se ha convertido en la sala de conferencias del presidente Chávez; y los teatros Nacional y Municipal de Caracas, en las salas de fiestas del partido de gobierno. Hoy por hoy estas salas son subutilizadas para la programación cultural donde lo menos que se representa es teatro.



Grupo Theja. Prometeo encadenado.

Los grupos de teatro independiente con ayuda estatal mínima han reducido su programación. Grupos estables como Rajatabla, Theja y TET, con treinta años de funcionamiento, se limitan a un montaje al año, cuando hace diez años o cinco años montaban de cuatro a cinco espectáculos y mantenían sus piezas en repertorio. Hoy eso ha desaparecido. Mucho más en el interior, donde se ha reducido según estadísticas del propio CONAC a un 20% su programación y actividad. Es decir, ha desaparecido el 80% de los grupos teatrales independientes, entre ellos grupos de la solvencia centenaria de la Sociedad Dramática de Maracaibo, fulminada completamente por su reducción y su atraso presupuestario. Los grupos pequeños metropolitanos y los de la provincia, desaparecidos por la misma causa económica. Los impuestos cada año aumentan más y el presupuesto cultural está en estos momentos en el 0,03% del presupuesto nacional. Tomen nota. Los festivales de Provincia se han reducido de quince que había en el año 1994 a dos: el de Oriente (con veinticinco años de tradición) y el de Occidente (que apenas llega a diez años).

Uno de los iconos teatrales de nuestro país es, y creo que sigue siéndolo, el Festival Internacional de Teatro de Caracas (FITC), con quince emisiones en treinta años de recorrido. Nació bajo la égida de Carlos Giménez y continúa ahora bajo la batuta de Carmen Ramia de Otero. Durante los tiempos de la mal llamada IV República se llegaron a presentar lo más representativo del teatro mundial: Strehler, Kantor, Stein, Lavelli, Víctor García, Kazuo Ono, Nuria Espert, Kemp, Tamayo, Boal, Buenaventura, Els Joglars, Comediants, Teatro de Arte de Moscú, grupos de Asia, África, danza contemporánea, manifestaciones de vanguardia, grupos tradicionalistas y étnicos, congresos, conferencias, encuentros de dramaturgos, directores, estetas... Hoy por hoy, y para muestra el más reciente FITC'2004, se convirtió en una festival nacional con invitados internacionales, una parte de danza contemporánea y otra de *performance* callejera. Es antipático comparar, pero en paralelo se presentaba, al mismo tiempo, el Festival Iberoamericano de Bogotá con ciento setenta y ocho grupos teatrales internacionales. Saquen sus propias estadísticas. Sin embargo, y tratando de ser algo objetivo, lo mejor del FITC'2004 estuvo en manos de las representaciones nacionales: Rajatabla con *Dalí, Lorca y Buñuel*; TET con un atractivo Chéjov (*El huerto de los guindos*); un íntimo Strindberg de Xiomara Moreno y la versión transgresora y travestida de *La casa de Bernarda Alba* del grupo Theja.

Quiero que quede claro que los teatrístas venezolanos no somos dinosaurios, en todo caso, cucarachas que nos adaptamos a los nuevos tiempos y espacios, y desarrollamos branquias o pulmones para vivir dentro o fuera del agua según las circunstancias. Traigo esto a colación porque el movimiento dramático emergente se ha ido por una parte adaptando a las nuevas formas convencionales, o no, de enfrentar el teatro sin asistencia pública o independiente, o ha dado frutos fuera del país tanto en concursos, publicaciones, como en desarrollo escénico. Dos veces seguidas, por ejemplo, han ganado dramaturgos venezolanos en el concurso de dramaturgia en Requena (España), ambos dramaturgos jóvenes y poco conocidos.

Tenemos una sociedad civil encarcelada que ha ido perdiendo su capacidad, su noción, de diferenciar la vida de la muerte. Dos caras de una misma moneda, sí, pero dos caras al fin. Diferenciar la vida de un ser pensante, a la de un animal o un vegetal que es arrojado «sartriamente» para sobrevivir como un cactus en el desierto o como un lobo estepario es objetivo, misión y actividad de la cultura y el teatro. Sobrevivir se ha convertido en el único sentido de la

vida, del sentimiento trágico de la vida. Un sobrevivir que se reduce al desvivir del ser nacional. Alto, no nos estamos refiriendo solamente al desvivir del hombre y la mujer de teatro. ¡No! Nos referimos al hombre y a la mujer de a pie, al ciudadano civil, que no ha tenido la oportunidad de entrar al proceso de socialización de su propia cultura y que, por ende, ha perdido la tan cacareada identidad cultural, por falta de un metodológico proceso de civilización, que lo identifique como miembro activo de una sociedad civil que no se deje fagocitar por el reduccionismo consumista del arte y del teatro.

Venezuela ha ido perdiendo el ágora, la noche, el espacio civil del esparcimiento, de la reflexión, del llamado ocio institucionalizado, para convertirlo en el vicio del ocio, de la violencia, la droga y la criminalidad que se extiende a lo largo de veinticuatro horas de inseguridad e inestabilidad social y económica. Lejos de toda civilización y armonía. El ser civilizado es un hombre culto, una mujer culta, objeto y sujeto de su esencia que precede a su existencia. Su existencia estará carente de esencia porque no se reconoce en su civilización, es un extranjero de su cultura porque la desconoce, y la desconoce porque no se identifica con su otro, con sus nosotros. Nosotros. Nuestra actual sociedad tiene una mayor identificación con *Toy Story On Ice*, que con el mismo José Ignacio Cabrujas..., y la responsabilidad moral de este hecho público, globalización aparte, debe ser compartida por Estado, cultura y sociedad.

Una perla para terminar de conocernos en el aquí y ahora: el actual ministro de Cultura (Francisco «Farruco» Sesto) ha impuesto, a voz en cuello, a sus socios del teatro independiente en este nuevo año de asignaciones, el requerimiento de montar piezas revolucionarias con ideología y pensamiento insertos en el llamado «proceso revolucionario cívico-militar». No sé cómo lo puede interpretar mi querido público catalán, pero yo lo interpreto de una sola manera: como la escalada de censura más grande que hayamos vivido en tiempos republicanos (es decir, desde hace dos siglos). Es la afrenta más grande que haya podido tener un artista en su esencial y existencial libertad de expresión. Jamás un artista ha recibido una asignación económica con la incluyente asignación ideológica de turno alternante democrático. La pelea recién acaba de iniciarse. Unos ya han abandonado el cuadrilátero de boxeo, y se les respeta su pundonor, para luchar en las lides independientes del teatro privado. Otros seguirán a mano partida luchando dentro del ring plagado de trampas y triquiñuelas. Los artistas no podemos seguir jugando el papel de anexionistas o colaboracionistas. Entramos, definitivamente, en el bando de la resistencia. Remítanse al hecho cultural ya que no he comentado nada sobre el actual proceso referendario. Pero una cosa sí que tenemos ya clara. Se han definido, la máscara de la democracia se les ha caído y el nuevo rostro de la represión produce espanto.

Hemos pasado, repito, del peligroso silencio de principios de régimen al desafortunado grito fascista de los comisarios culturales de la actualidad. Por eso escribo y hablo con el dolor en la palabra, con el dolor en el silencio, con el dolor que nos infunde un país que va perdiendo su capacidad para distinguir vida de sobrevivencia.

El país espera con desesperanza como los personajes de Beckett, que trágicos e ingenuos aún aguardan a la sombra del árbol seco que algún día llegue Godot. No queremos reiterar más de lo mismo. «El aire está lleno de nuestros gritos. Pero la costumbre ensordece», como bien le expresa Vladimir a Estragón. Nosotros no queremos otro monólogo más para nuestra dramática colección de temporada.

Nosotros, hombres y mujeres del teatro, somos servidores públicos. Eso creo que lo deberían saber todos. Somos unos servidores, como lo fueron Esquilo y Eurípides, Séneca y Maquiavelo, Molière y Lully, Velázquez y Calderón, Shakespeare y Racine, García Lorca y Falla..., artistas, servidores públicos..., hacedores de poesía, constructores de ilusiones. Los tiempos, claro, son otros, pero las reglas del juego siguen siendo ordenadas por el poder, y los artistas, afortunadamente, no ejercemos el poder. Tampoco lo queremos, pero nuestras voces no se apagarán en la oscuridad de la brutalidad militarista.