



Si aquí hubiese otra imagen, usted vería a dirigentes políticos
exigiendo en el Cicpc cifras de lo que no se puede publicar



TIEMPO DE CANALLAS: LA CENSURA EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-2010)

LUIS CHESNEY LAWRENCE

**TIEMPO DE CANALAS: LA CENSURA EN EL
TEATRO VENEZOLANO (1900-2010)**

LUIS CHESNEY-LAWRENCE

2013

TIEMPO DE CANALLAS: LA CENSURA EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-2010)

Luis Chesney Lawrence

Resumen

El presente libro analiza la situación de la censura en el teatro venezolano durante el período comprendido entre 1900 y 2010. Su desarrollo se realiza teniendo presente su significado más amplio y las premisas metodológicas basadas en la Teoría de los motivos y estrategias de A. Berenguer. En este sentido, se presentan una revisión documental de información disponible para intentar explicar, interpretar y reconocer las estructuras de poder, el poder real y los mecanismos a los que cree tener derecho para silenciar, reseñando distintas situaciones en donde se observan sus efectos a lo largo del siglo XX y hasta 2010, que limitaron las posibilidades creativas de los artistas, quienes efectuaron una ruptura y denuncia.

Palabras claves: censura, teatro, estrategias, Venezuela.

Abstract

This book analyzes the situation of the censorship in the Venezuelan theater during the period between 1900 and 2010. The work was made keeping in mind its wider connotation, and the methodological approach based on the Theory of Motives and Strategies by A. Berenguer. In this sense, a documental review of available information is presented in order to explain, to interpret and to recognize the power structure, the real power and the mechanisms to which it believes to have right to silence, reviewing different situations where its effects were observed throughout the XX Century up until 2010 that limited the creative possibilities of artists, which carried out a rupture and denounce it.

Key words: Censorship, Theatre, Strategies, Venezuela.

TIEMPO DE CANALLAS. LA CENSURA
EN EL TEATRO VENEZOLANO (1900-2010)

Luis Chesney Lawrence
1st. edición, 2012

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades
y Educación (UCV-FHE, 2009)

Consejo de Desarrollo Científico
y Humanístico (UCV-CDCH, 2009)
Proyecto No. PI-07-7277-2008

Eco - Ed Publicaciones (ONG/ NGO)

Design and assembly by Seraidi Chesney Sosa

Published by:

AMAZON,COM Co.

ISBN-13: 978-1469948669

ISBN-10: 1469948664

Dep. Leg: lf06820117002641

Fotos de portada: Venezuela. Gente del teatro vende ropa íntima para sobrevivir.
Periódicos: El Nacional, 18 de Agosto y 10 de Octubre, 2009, p. 2-12; portada de El
Nuevo País de 22 de Junio, 2010, y portada de Tal Cual de 18 de Agosto, 2010.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES DE LA CENSURA	5
La tradición caudillista en Venezuela	
CAPÍTULO II. 1900-1935: LA CENSURA GOMECISTA EN EL TEATRO	11
El sainete censurado	
Rafael Otazo (1872-1952),	
Leoncio Martínez (seudónimo Leo, 1888-1941)	
Julián Padrón (1910-1954)	
La censura a La Alborada	
Salustio González Rincones (seudónimo Otal Susi, 1886-1933)	
Henrique Soublette (seudónimos H. de Arauco B. y Henrik Ettel Buos, 1886-1912)	
Julio Panchart Loynaz (seudónimos, J. P. y Maestro Solnes, 1885-1948)	
Rómulo Gallegos (1884-1969)	
El drama olvidado de Andrés Eloy Blanco	
La censura desde los años treinta	
César Rengifo (1915-1980)	
Miguel Otero Silva (1908-1985, seudónimo Mickey)	
Alejandro Lasser	
Pedro César Dominici (1872-1954)	
CAPÍTULO III. 1945-1948. LAS DIFÍCILES DÉCADAS DEL CUARENTA Y CINCUENTA	43
1945-1948 Un cambio decisivo	
La década de la dictadura: 1948-1958	
CAPÍTULO IV. 1959-1998. LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA Y EL TEATRO EN DEMOCRACIA	49
Los problemas de la cultura y el teatro en democracia	
CAPÍTULO V. 1999-2010. OTRA EXPERIENCIA DE LA CENSURA	63
El origen de la Revolución bolivariana	
El combate de la boa constrictor	
La censura bolivariana en la cultura	
La censura bolivariana en el teatro	
Los grupos excluidos	
CONCLUSIONES. LOS MOTIVOS Y LAS ESTRATEGIAS DE LA CENSURA	111

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de la persecución fue una lista de señalados por tener lazos políticos o culturales con la entonces Unión Soviética, en un momento en que Washington mantenía una alianza con ésta en el marco de la II Guerra Mundial.

Lilian Hellman. *Tiempo de canallas* (1976)

Si es una tarea esencial en la investigación de cualquier teatro nacional conocer a cabalidad sus autores y obras, ahora también deberá sumarse el conocer esta historia con una visión más profunda y moderna, especialmente cuando los estudios han sido escasos y muy poco conocidos. No obstante, tampoco debería extrañar el olvido que puede subyacer en estos recuentos. En el caso de Venezuela pareciera ocurrir que estas ideas relativas a la censura y a sus efectos sobre su teatro, su cultura y su sociedad se cubren de un sospechoso espectro deformado.

Un país se imagina a sí mismo por las historias que relata y que permanecen en el recuerdo. Durante el siglo XX esas historias sobre Venezuela provinieron principalmente del teatro, complementadas en el tiempo con las de la literatura, la radio, el cine y la televisión. Así se fue creando el discurso cultural del país, la imagen de sus hombres y mujeres, la de sus ideas y la de sus costumbres, paulatinamente, en el devenir de su propia y conflictiva historia. En definitiva, así se construyó y así es Venezuela, desde este sustrato cultural que se ha prolongado hasta hoy día. De esto último trata este libro, de la censura y de sus efectos sobre este teatro en un siglo interesante. No es esta una nueva historia del teatro, tampoco es su revisión, se propone alcanzar un conocimiento más cabal del mismo, entendiendo episodios esenciales de su historia ocultos o muy poco conocidos, como es el de la censura.

El objetivo central que se planteó esta investigación fue el de conocer y entender la verdadera naturaleza de la censura, las entidades utilizadas, los procesos establecidos y las estructuras ideológicas que la sustentan, así como ilustrar sus efectos sobre la escritura y producción de obras dramáticas y autores durante el siglo XX, hasta marzo del año 2010.

La metodología empleada tomó en consideración una intensa revisión documental de datos y casos reconocidos de manera que pudiera ser consultada sin mayores problemas. El tema de la censura se intenta explicar desde la perspectiva de la Teoría de los Motivos y Estrategias, de Ángel Berenguer (2008: p. 16), la cual podría presentarse bajo la forma de los motivos y estrategias de la censura teatral en Venezuela, que implica no sólo interpretar sino también reconocer las estructuras de poder, el poder real y los mecanismos a los que creen tener derecho los que limitan la producción artística nacional afectando incluso a su sociedad. Esta detestable

actividad se considera una práctica del poder que se auto-otorga el derecho a “condenar al silencio” el deseo y las propuestas creativas de autores, expresadas en sus obras, quienes con pleno uso de su derecho a la libertad de creación, el cual es un derecho humano legítimo y constitucional, avalado también por convenciones internacionales desde la Declaración de los Derechos Humanos y centro de la vida cultural contemporánea.

En este sentido como señala Berenguer (p. 17), una obra es un acto de creación mediante el cual el “yo” del dramaturgo -o autor, en general-, ejerce su derecho ciudadano a crear una realidad imaginaria y refleja en esa formalización su estrategia dramática -o artística-, en la cual se cumplen sus proyectos e ideas artísticas, que de esta manera se constituye en la respuesta de su “yo al entorno” en que se encuentra y que le afecta, con lo cual se crea una tensión que puede llegar a ser insoportable y cuya expresión teatral para los círculos de poder puede significar una agresión, aún siendo imaginaria, con lo cual despierta el interés del poder de turno que se interesa por conocer estas formas y contenidos artísticos y reacciona utilizando el poder de que dispone, que considera legítimo, para juzgar como indeseable tal obra u autor y lo condenar al silencio, agraviándolo y despreciándolo en las esferas económicas, sociales, judiciales de que dispone. Aquí ya se refleja su sistema de poder con valores perversos, lo que le confiere a la censura su calidad de actividad ilegítima e ilegal, por cuanto no existe un derecho a silenciar a un ser humano.

A la luz de su historia pasada y presente este tema se ve como ineludible, ya en una investigación anterior se exploró la censura durante el período gomecista, publicada, lo que de alguna manera, constituye la primera parte de la historia oculta del teatro venezolano, aún por develar completamente (Chesney, 2008), que ahora se amplía hasta el año 2010. El teatro venezolano durante el siglo XX no estuvo exento de historia. Lo que ocurre es que sólo ahora comienza a escribirse esta nueva historia, bajo otros signos y otras perspectivas.

Lo amplio del alcance de esta investigación exigió una vasta revisión bibliográfica y documental, en varias disciplinas, obligación y expresión de una cultura moderna que complementa este análisis. Desde este punto de vista, se podría señalar con Raymond Williams (1958), que la cultura es un proceso muy dinámico, cambiante, desigual y con amplias fisuras por donde se acrisola un sin fin de voces tradicionales y emergentes, así como también instituciones e ideologías. La censura es un campo difícil de abordar porque se inserta en las complejas estructuras de la dominación, de las relaciones de poder y de la significación de las obras. Según Juan Villegas (1984), la obra literaria o teatral no es una entidad que se explique en sí misma, sino en relación con o condicionada por factores que son aparentemente externos, con influencias

diversas, de ahí que la relación con el contexto ayuda y explica mucho de lo que se busca, por lo que también se hace necesario conocer la sociedad que la produce la censura, razón por la cual los textos censurados deberían expresar y revelar a esa sociedad en un momento dado.

Desde el punto de vista de los materiales revisados, para el período 1900-1959, se revisaron los primeros cien números de los boletines del Archivo histórico de Miraflores, sede del gobierno, que comprenden los años 1580 a 1976, el examen de las revistas de la época *El Cojo ilustrado*, *Fantoches*, *Élite* y *Revista Nacional de Cultura* (desde 1938 hasta 2004), entre otras; la Bibliografía del teatro venezolano de Rojas Uzcátegui y Lubio Cardozo, que abarca entre 1801 a 1978; el índice hemerográfico venezolano de Cesia Hirshbein, que cubre de 1890 a 1930; las crónicas de Caracas de Carlos Eduardo Misle que cubren de 1567 a 1967; el libro *Teatro en Caracas* de Juan José Churión, publicado en 1924; la *Historia del teatro en Caracas* de Carlos Salas, publicado en 1967; y el texto sobre dramaturgia del siglo XX de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre, publicado en 1997; además de la revisión de periódicos y literatura para los años 1998-2010, igualmente, se consultó por internet a la Biblioteca del Congreso, en Estados Unidos, de donde se obtuvo información de obras consideradas inéditas o extraviadas y que por alguna razón yacen en ese país; y finalmente, se efectuó la revisión de las tesis de grado sobre teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES DE LA CENSURA

Desde la Conquista y con el advenimiento del Consejo de Indias, se creó la función del “cronista de indias”, quien era el encargado de oficializar lo que ocurría en esta América, y en cuya labor iba “censurando interpretaciones viciosas y contradictorias a los intereses de la corona”. Rogelio Altez (2000).

Explica Octavio Paz en su obra *Los hijos del limo* (1974) que el barroco americano se extendió un siglo más allá que el europeo, es decir hasta 1750, y que durante este período no todo fue sofisticación, pasión y sociabilidad, porque gran parte de los historiadores de la cultura caracterizan a la Colonia como una gran noche negra, por la amplia censura y vigilancia que ejercía la corona, reforzada luego por la Inquisición, lo que ha sido confirmado por Mario Vargas Llosa (1985) en lo que respecta a las graves consecuencias que tuvo esta censura en el desarrollo del pensamiento y de la creatividad. En este sentido se efectuaban duras prohibiciones y se otorgaban penas muy severas para “la introducción de obra de imaginación, sea novela, drama o poesía” (Hurtado, 1997, p. 35).

Luego del barroco, cuando comienzan a llegar a América las ideas liberales y revolucionarias, España también cambiaría formulando políticas más modernas hacia sus colonias, aunque mantuvieron siempre una fuerte centralización y control ideológico -encubiertas las más de las veces con argumentos religiosos o morales, que curiosamente se repetirían siglos después con los regímenes autoritarios en el poder-.

En el teatro se censuraron los dos géneros más importantes del Barroco: los autos sacramentales, prohibidos en 1765 por Carlos III, porque en estos se producían excesos profanos, y el teatro épico-histórico, prohibido por el Virrey Teodoro de Croix en 1776, por exponer a la audiencia degollaciones y destronización de reyes, conquistas y especialmente relacionadas con América (Hurtado, 1997, p. 35), o como lo muestra una Real Orden de 1777, la cual determinó que no se permitiese salir al público ninguna comedia nueva sin revisión eclesiástica previa. Es claro que el teatro de entonces fue visto, al igual que el de ahora, como un instrumento difusor de ideas, desinhibidor de costumbres y con alto potencial político, aunque estas censuras no lograron que éste se extinguiera.

Durante el siglo XIX, muchas de estas prohibiciones se ampliaron a otras situaciones de hegemonía ideológica, como el olvido o la confusión de autores. Rogelio Altez (2000, p. 466) al referirse al problema ético de la historia, califica esta actitud como un verdadero atentado, y

recuerda que desde la Conquista y con el advenimiento del Consejo de Indias, se creó la función del “cronista de indias”, quien era el encargado de oficializar lo que ocurría en esta América, y en cuya labor iba “censurando interpretaciones viciosas y contradictorias a los intereses de la corona”. En el olvido obviamente se cuenta lo que no conviene decir, utilizado como estrategia política, y es tarea del investigador intentar entender el proceso histórico, deducir, abstraer y analizar los datos para descubrir este olvido. Por tanto, la lectura de una realidad pasa igualmente por este tamiz de análisis de los documentos. Y, a la inversa, el investigador también puede quedar sometido a este proceso cuando en su recopilación de información decide qué selecciona, qué relega al olvido y con qué información construye su propio discurso.

En el caso del teatro venezolano ha ocurrido algo similar al hablar de su origen, el cual ha sido encubierto con distintos argumentos que le han restado relevancia dentro del panorama cultural nacional durante toda su historia. Así aparecen diversos documentos que mencionan esta disputa. Una primera mención que merece recordarse procede del libro de Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre arte en Venezuela* (1883, p. 259), quien en particular estilo al comentar cómo era el teatro que se venía desarrollando en el país explica que “en la vida enfermiza de nuestro país, el teatro siempre al impulso de una fuerza extrema ha dado síntomas de vida muy de tarde en tarde. En la infancia del arte, si es así que podemos calificar nuestras primeras representaciones escénicas, no fueron las tiendas de campaña que sirvieron de teatro a las edades remotas las que se construyeron, sino salas particulares que representaban aun mayores ridiculeces”.

También se podría mencionar el conocido artículo denominado “Teatro Nacional”, escrito por Eugenio Méndez Mendoza, aparecido en el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* (1895, p. XXV), en donde el autor justifica esta postración ya mencionada del teatro criollo invocando “la política obscurantista del gobierno colonial”, que no permitió el desarrollo de estas actividades y conformar un movimiento más fuerte. Es decir, la culpa de que existiera un exiguo teatro era de España. Contrasta esta opinión con las crónicas de Arístides Rojas (1926) quien comentando las representaciones teatrales coloniales recuerda la construcción de su primer coliseo, todo debido a la gestión de la corona española, aunque una vez que cesó tampoco se tradujo en una mejoría. Similar es el caso del libro de Juan José Churión, *Teatro en Caracas* (1924, pp. 44-45), quien también recoge esta inquietud agregando una argumentación adicional, según la cual esta irresponsabilidad cabría al mestizaje del grupo social venezolano que imposibilitó tal desarrollo, lo cual lo explica en términos por lo demás muy científicos al expresar que “en principio, y así como hemos achacado nuestra falta de teatralidad a defectos de étnica y de psicología, podríamos achacarla con mayor razón al defecto orgánico o antropológico

del mestizaje de la raza... En lo que a teatro se refiere, nuestro mestizaje no ha sido eugenésico... sino agenésico. Ha resultado híbrido, y por tanto, infecundo como el mulo, producto zoológico de la raza equina con la asnal”.

Esta teoría del mestizaje agenésico, sin embargo no se aduce ni se dio en Perú, México o Cuba, como tampoco en Francia o en la España andaluza. Ya entrado el Siglo XX, Juan José Arróm (1945) da una posible explicación más apoyada en la realidad nacional y en factores propios del teatro. Explica Arróm que el teatro es un arte que necesita imperiosamente del público, y esto sería lo que no ha tenido, entre otras cosas, por la escasa densidad de su población. Se debe recordar, explica, que Caracas fue fundada tardíamente, en sitios poco productivos, alejada de las rutas comerciales o culturales, con una población que a comienzos del siglo no llegaba a los cincuenta mil habitantes, asolada por terremotos, y diezmada por epidemias, por evoluciones y dictaduras hasta prácticamente medio siglo XX, por lo que su desarrollo teatral se vio probablemente más afectado que otras artes.

Recientes investigaciones exponen que durante el período 1900-1950, de un total de 300 obras reconocidas, un 58% de ellas no fueron puestas en escena, de estas un 48% fueron publicadas y un 10% eran manuscritos, en su gran mayoría referidos a la Capital solamente. Gran parte de esta situación irregular se debería a los perniciosos efectos de un fenómeno político que durante el siglo XIX y XX ocupa un sitio importante y que limitó visiblemente las posibilidades del teatro y de todo arte en Venezuela. Tal fenómeno es el denominado caudillismo, cuyo examen por breve que sea no debe escapar en una investigación sobre este tema y cuyos efectos se harán sentir durante todo el período (Chesney, 2004, p. 59).

La tradición caudillista en Venezuela

El teatro en el siglo XX desde sus inicios se verá afectado por el efecto sociopolítico y cultural que le impone la denominada herencia caudillista de Venezuela. En efecto, estos factores, que se vienen gestando desde comienzos del siglo anterior, tendrán una fuerte influencia en su devenir cultural hasta bien entrado el siglo XX –e, inmanentes en toda su historia contemporánea-, lo cual naturalmente afectará al teatro.

Entre 1830, cuando Venezuela se separa de la Gran Colombia, terminando el sueño de Bolívar, hasta 1903, cuando se produce la llamada restauración Libertadora que termina con los levantamientos, se produjeron en Venezuela 39 revoluciones, 127 alzamientos, cuartelazos o asonadas menores, esto es, que en estos 74 años hubo 166 revueltas, lo que según Juan Liscano (1976, p. 588, citando a A. Arraiz) equivaldría a unos 24 años y medio de guerras y sólo 49 de

paz. Este es parte del efecto que produjo el caudillismo providencialista o su símil el del cruento dictador que ha asolado a Venezuela en su historia republicana.

La Venezuela del Septenio guzmancista (desde 1874) era económica y culturalmente muy pobre, desgarrada por las luchas intestinas de sus caudillos, por las asonadas y por las enfermedades. En lo político, el país se encontraba desarticulado, grandes sectores geográficos de él no mantenían vínculos con el resto de los territorios llamados “nacionales”. Muchos historiadores y críticos de la cultura expresan que a este país no podría definírsele como una nación integrada, debido a los débiles vínculos políticos, económicos y culturales que se mantenían entre sus provincias, siendo más bien la voluntad local de los caudillos lo que se imponía sobre una idea central o general de nación. Incluso, la propia Caracas adolecía de este aislamiento, los pequeños puertos del litoral, por donde salía la poca producción agrícola de cacao proveniente de los Valles del Tuy, de Chuao y de Choroní, así como el café de la cordillera, salía directamente por botes o pequeños veleros. Los caminos para todo el país se estimaban en una longitud de no más de 300 kilómetros.

Las ciudades venezolanas eran pequeñas, rurales como todo el país, la población de Caracas alcanzaba apenas los 56 mil habitantes y su entorno no cubría más allá de las 400 hectáreas, es decir, unas ocho a diez cuadras a la redonda, en todo caso menor a cualquier hacienda de entonces. De acuerdo al censo de 1891, el Distrito Federal contaba con 13.349 casas, de las cuales 10.577 era de teja, el resto eran ranchos, había 16 templos y 9 capillas, 3 mercados y un matadero, 5 cárceles y 5 cuarteles militares, 9 hospitales y 6 acueductos, aunque su crecimiento era alto, de un 16% en viviendas (Arcila, 1974: 29-164). La construcción del tramo final del ferrocarril a Valencia (La Victoria-Cagua), terminada en 1894, significó la conclusión de la línea ferroviaria más extensa que existió en Venezuela. Su inauguración dio la oportunidad para exaltar una visión romántica que prevaleció durante fines del siglo XIX, cual fue la idea del “progreso”, verdadero anhelo que llenó muchas páginas de la literatura de la época en todo el mundo, entre otros a Rómulo Gallegos que en su obra *El motor*, hace explícita mención a este hecho, como se verá más adelante. Este romanticismo económico del ferrocarril fue el mito que acompañó a esta época, y fue el símbolo de la revolución de los medios de comunicación que en Venezuela quedó truncado.

En el campo de la educación es donde más se advierte el atraso cultural en que se encontraba Venezuela. No había progresos en esto de proporcionar a los venezolanos cultura o en difundirla más allá de una pequeña elite dominante en lo político y en casi todos los órdenes de la vida. En 1839 existían en el país 219 escuelas (8.095 alumnos), en 1870 esta cifra había subido a

300 escuelas (10.000 estudiantes). Esto significó que sólo 0,6% de la población venezolana recibía instrucción primaria. El Decreto de Instrucción Pública de Guzmán Blanco de aquella fecha tuvo efecto inmediato, y en un año se crearon 141 escuelas federales y en 1877 ya existían 1.131 (48.000 estudiantes). El cuadro de la educación superior era aún más alarmante, pues en la Universidad de Caracas en 1875 (con un país de 1,6 millones de habitantes) sólo cursaban 346 estudiantes (cuando en 1800, con 388 mil habitantes, eran 196), esto es, que el estudiantado había decrecido en relación con la población (Arcila, 1974, pp. 43-45).

Por estas razones el analfabetismo era casi absoluto, estimado en un 95% de la población, si no mayor. La universidad no entregaba profesionales que contribuyeran al desarrollo del país, su matrícula se concentraba entre teólogos, médicos y abogados. La idea del “progreso” que floreció en estos años impulsa una nueva política que va de la mano con el ruido de los ferrocarriles, de las máquinas, de los cables de acero, del teléfono, de la electricidad, de las carreteras y de los barcos a vapor. Este progreso traería muy lentamente el cambio de su cultura.

Guzmán Blanco, que conocía los suntuosos teatros de París, encontró que en Caracas no existía un sitio para representaciones teatrales de gran boato, por lo cual concibió construir uno semejante a aquellos, especialmente para el montaje de óperas, género de apogeo en ese entonces. Este se inició en 1876 mediante un Decreto en el sitio en ruinas del antiguo templo de San Pablo, destruido en el terremoto de 1812. Inicialmente se le llamó Teatro Nacional, título con que se encuentra en los primeros documentos, aunque en el Decreto correspondiente aparece como Teatro Guzmán Blanco. De estilo corintio puro, con basamento ático, era similar al que también escogieron los franceses para uno construido en la exposición internacional de París. En los documentos oficiales de 1878, figura con el nombre de Teatro Nacional. Luego de nuevos cambios, en 1879, por resolución del mismo Guzmán el teatro continuó su construcción y volvió a llevar su nombre, siendo inaugurado el 1 de Enero de 1881 con el estreno de la ópera *Hernani* por un conjunto lírico traído directamente de Europa, y de inmediato entregado al Concejo Municipal de Caracas que lo denominó Teatro Municipal.

Se trata de una realidad pocas veces bien perfilada en este tipo de estudios, que por alguna razón ha sido motivo de olvido, porque ya han pasado muchos años de aquella visión de una Venezuela tan distinta, pobre, inconexa, despoblada, distante, por lo que la misma se ha desvanecido ante la imagen que en el país contemporáneo, moderno, se ha proyectado sobre su pasado. Simón A. Consalvi (2000, p. C-16) dice al respecto, que a la historia se le mira con cierto desdén, “habría que buscar la explicación de por

qué durante tanto tiempo no quisimos mirarnos en el espejo o por qué nos rechazó”. Por esta razón, se diría que es preciso recordar esa realidad y medir sus dimensiones en relación con su época, aunque desde la perspectiva presente.

Aquel mito de la grandeza agrícola de la Venezuela del siglo XIX también ahora es cuestionado. Ramón J. Velásquez (1986, p. 9) explica que aquello “era mentira, absolutamente falso. No tenía razón Cecilio Acosta cuando contaba que aquí todo lo que se pisa es oro. Este era un país de miseria... Era un país de pobres, todos pobres. Los ricos más ricos, la oligarquía, no llegaban a atesorar un millón de pesos”. El Estado era pobre, como el país. Los bancos privados eran los que le facilitaban dinero para pagar a la tropa y a los empleados públicos, lo que ocasionó cuantiosas deudas del Estado. En 1900 esta deuda llegó a los Bs. 231 millones, en circunstancias que el presupuesto sólo alcanzaba a Bs. 90 millones. Cuando gobernaba Cipriano Castro se agotaron los recursos y los bancos Caracas y Venezuela se negaron a darle nuevos préstamos, lo que determinó que sus directivos fueran puestos presos en La Rotunda, en medio de su camino a prisión los banqueros accedieron a facilitarle dinero al gobierno, sin más trámites administrativos.

CAPÍTULO II. 1900-1935: LA CENSURA GOMECISTA EN EL TEATRO

Os regiré por una eternidad:
Así lo ha impuesto la fatalidad.
Caín es inmortal. ¿No lo sabéis?
Julio Planchart. *La República de Caín*.
1936.

Durante este período la censura acompañó en forma clara y expresa al teatro, y esta quedó estampada tanto en una completa normativa destinada a tal fin, que se fue creando durante estos años, como también en la práctica del ejercicio de una censura concreta a los dramaturgos o a sus obras. En esta sección se irán alternado unas y otras, muchas difíciles de obtener. Se completará este cuadro con la presentación de un ejemplo claro y patente de una obra censurada.

Mucha de la normativa encontrada se cobija bajo la máscara de proteger la moral y las buenas costumbres, sin contar con las que acuden a argumentos de orden religioso o cívico, en las cuales la iglesia aportaba también su grano de arena. La abundancia y diversidad de normas aplicadas a los “espectáculos públicos”, en general, son llamadas ordenanzas de carácter municipal y no leyes, y el centro de las actividades se concentraba bien fuera en el Distrito Federal o en el Departamento Libertador, incluyendo a la ciudad de Caracas. Por esta razón la censura tuvo un carácter oficial.

Los antecedentes de la censura durante el período en estudio, tienen su origen en normas dictadas por la iglesia católica, aplicables a toda clase de espectáculos públicos desde la Colonia, como ya se ha revisado. Hacia fines del siglo XIX, el liberalismo y las nuevas corrientes positivistas disminuyen esta potestad de la iglesia, aunque siempre permanecería latente. Por ello se puede decir que la censura oficial sobre las diversiones públicas data realmente desde 1830.

A fines del siglo también se observan en Caracas otras normativas de carácter restrictivo, cuyo fin era el evitar desórdenes populares en sitios de concentración masiva y así sostener la inestable estabilidad política de la época. Tal es el caso de las resoluciones tomadas por el gobernador J. Francisco Castillo, en julio de 1893, que prohibieron “en absoluto los bailes que se efectúan en determinados botiquines, cafés y restaurantes”, así como “la apertura hasta horas avanzadas de la noche... de Confiterías, Botiquines, Restaurantes, establecimientos que ofrecen por lo regular espectáculos contrarios a la moral.”, exceptuándose de esto a los locales ubicados a menos de 300 m. de los teatros Municipal y Caracas, que podían “permanecer abiertos hasta una hora después de terminada la función”, considerados probablemente como más respetables y no susceptibles de desórdenes públicos. No obstante, a éstos sólo se les permitió “funciones de ópera, quedando en absoluto prohibidas cualquiera otra especie de representaciones.”,

excluyendo así de sus programas las presentaciones de operetas, zarzuelas, comedias y todo tipo de variedades, géneros que para las autoridades tenían un carácter popular y, por ende, peligroso (Sueiros, 1999).

En las llamadas variedades, se incluían las presentaciones de números con bailes, canciones y actos de comedias en un espacio único, en las que se podría llegar a perder control de la situación artística, bien por las formas que asumían como también por sus contenidos paródicos y farsescos con los cuales se ejercía una cierta crítica no permitida, como se verá al final al tratar el tema de los motivos y estrategias. Así, por ejemplo, en 1911, el gobernador del Distrito Federal, consideraba que la acción emprendida por los empresarios de espectáculos públicos de anunciar sus espectáculos “por medio de carteles paseados y distribuidos por las calles en coches y carros cargados de músicos, desdice de la cultura de la capital y ocasionaba aglomeraciones y desórdenes de vagos y holgazanes”, ordenando de inmediato la cesación de “semejante costumbre” (Sueiros, 1999).

Uno de los primeros casos de autocensura, debido a la situación política represiva del gobierno lo menciona Carlos Salas (1967, p. 108), quien señala que en 1910 le fueron presentados a la Compañía española de Francisco Fuentes los textos de *El motor* de Rómulo Gallegos, *La selva* de Henrique Soublette y *El duelo* del autor francés Lavedán, escogiendo Fuentes a este último porque “no quería inmiscuirse en asuntos políticos”.

La mención oficial más antigua sobre censura al teatro en el Distrito Federal se registra en los artículos N° 18 y 19 del primer Reglamento de Teatros y Espectáculos Públicos, publicado en la *Gaceta Municipal* del 24 de febrero de 1916, aprobada por Juan Crisóstomo Gómez, hermano del Benemérito, entonces Gobernador del Distrito Federal. Allí se especifica que ninguna obra de teatro y película podría “representarse sin antes ser vista y estudiada por el Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos, quien aprobará las que puedan ser llevadas a la escena”, manteniendo “un registro especial para anotar las películas y obras teatrales de cualquier clase a las cuales haya puesto el pase correspondiente”, sin especificar los criterios de tal decisión. Esta sería de exclusiva responsabilidad del Inspector censor, único miembro de la “comisión censora”, quien tras ver y estudiar el evento, establecería personalmente si se podría otorgar o no “el pase correspondiente”. La Inspectoría General de Teatros y Espectáculos Públicos también era algo nuevo, pues apenas el 2 de febrero del mismo año, se había fusionado el antiguo binomio independiente del Inspector General de Teatros y del Inspector de Espectáculos Públicos en un cargo único, siendo nombrado don Pedro Emilio Núñez de Cáceres como el primer inspector-censor de la ciudad. Esto significaba que la censura era responsabilidad única y exclusiva de una

autoridad política del gobierno, y siempre este cargo recayó en el llamado “personal de confianza” del Benemérito, asumiéndose íntegramente los principios de “paz, unión y trabajo” (Sueiros, 1999). La estricta obligatoriedad del “pase” fue certificada anualmente a partir de 1917 en los informes presentados al Gobernador por la Inspectoría, donde se señalaban detalladamente las obras a las que se le otorgó el “pase”, así como aquellas a las que les fue negado éste.

Por esta razón, se piensa que alrededor de 1915 muchas salas dejaron de lado las reputadas presentaciones líricas y teatrales, y no pocas fueron abriendo sus puertas anunciando su dedicación exclusiva a las modernas proyecciones de cine. El teatro decaía y el cinematógrafo se independizaba y adquiría renombre.

El carácter político de la censura queda de manifiesto en documentos de la época, como por ejemplo en la carta citada por Yolanda Sueiros (1999) sobre películas, enviada en julio de 1920 por Ramón E. Vargas, Secretario de Gobierno del Distrito Federal, a su “noble protector”, el General Juan Vicente Gómez, confirmándole que “de acuerdo con las órdenes de Ud. de que me habló Don Juanchito” -Juan Crisóstomo Gómez, su hermano-, se había encargado personalmente de prohibir “la exhibición de las películas cinematográficas en que de cualquier modo haya la tendencia de infundir en el pueblo doctrinas inmorales, anárquicas o criminales en algún sentido”. Ese era el criterio aplicado, y el anarquismo parece ser en ese entonces la ideología que más molestaba al régimen.

Don Belisario Delgado, Inspector General de Teatros y Espectáculos Públicos desde 1919 hasta 1929, fue el más longevo en su cargo, e inaugura su nombramiento dictando en el mes de diciembre de 1919 una serie de disposiciones que ni siquiera tuvieron el carácter de normas u ordenanzas, ni fueron publicadas en la *Gaceta Municipal*, sino reproducidas en *El Nuevo Diario* y “trasmitidas (sic) en Nota Circular a todos los Empresarios de Cinematógrafos y de todas clases de Espectáculos”.

En 1930, la Junta de censura es cambiada, colocándose ahora integrantes aún más fieles al régimen. Así, el Inspector General del Distrito Federal es sustituido por el Prefecto del Departamento Libertador y el ciudadano independiente por un miembro del Concejo Municipal, otorgándosele además a la nueva junta de censura “las mismas atribuciones respecto de cualquier otra clase de espectáculos que se ofrezcan en el Distrito Federal.” La censura se endureció notablemente durante los años del gomecismo, especialmente desde 1913, cuando reacciona en contra de una invasión de Castro, estableciendo una política fuertemente represiva, y luego de 1928, cuando se produce una rebelión estudiantil, actuará una represión y censura cuyas huellas cuesta encontrar.

Es difícil compilar casos concretos de la censura en el teatro, aunque algunos han podido ser reseñados para ilustrar esta grave situación. Jesús Sanoja (1988), al estudiar estos aspectos menciona los conocidos casos de Leoncio Martínez, y sus constantes encarcelamientos por editar revistas consideradas subversivas, el cierre de la Universidad Central de Venezuela en 1912, el de Arévalo González, periodista, mencionado en la obra *Un diputado modelo*, de Rafael Otazo, de 1937, que se revisa más adelante, así como los que sufrió Andrés Eloy Blanco, como lo señala Rafael J. Lovera de Sola (1996, pp. 11 y 25), a quien en 1933 “se le prohibió publicar en los periódicos, hablar por radio e incluso no pudo pronunciar en aquellos días una presentación de una joven poetisa quien leería sus primeros poemas en el Ateneo de Caracas”.

En forma similar, pero en un estilo más cruento, Miguel Otero Silva (1983, p. 123) explica que durante esta época de Gómez no pudiendo sobornar a los intelectuales de 1910, de 1918 ni de 1928, los encarceló, citando entre ellos a Arreaza Calatrava, Domínguez Acosta, el padre Mendoza, el ya citado Leoncio Martínez, Francisco Pimentel, José Rafael Pocaterrea, Alfredo Arvelo, Rafael Arévalo González, Andrés Eloy Blanco ya mencionado, Pío Tamayo, Salvador de la Plaza, Alberto Ravell, Antonio Arraíz, “todos fueron a dar con sus huesos a las cárceles, los universitarios jalaron pico en las carreteras, y la cultura fue a pasar al rastrillo al cuartel de policía, con sus corotos”.

El 3 de Enero de 1936, cuando Gómez ya había muerto, su sucesor el General Eleazar López Contreras prometía una completa libertad de expresión, sin restricciones. Dos días después, el 5 de Enero, suspendía las garantías constitucionales y acto seguido dictó una resolución restableciendo el aparato de censura del gobierno. Ante la desobediencia civil que impusieron los medios de comunicación, el gobierno organizó una Oficina de Censura para revisar el contenido de diarios y radios, que hizo extensible a todo el país. El visado de censura se hacía presente nuevamente. El 4 de Febrero Caracas amaneció sin periódicos y con las radios transmitiendo sólo música. Treinta mil personas (de las cien mil que habitaban la ciudad) protestaron en la Plaza Bolívar, convocadas por distintas organizaciones. El gobierno respondió violentamente, disparando sobre la multitud, lo que produjo seis muertos y docenas de heridos. Nunca se aclaró quién dio la orden. El Gobernador Félix Galavís fue culpado de estos hechos, destituido, y reemplazado por un General. A los pocos días se restituyeron las garantías y aparentemente la oficina de censura fue disuelta (Olavarría, 2000).

El sainete censurado

El sainete venezolano es, tal vez, una de las expresiones que ha dejado más honda huella en la cultura del país, especialmente por su connotación dramática nacional y popular. Por más de

cuatro décadas ocupó el espacio escénico caraqueño, y sus antecedentes se remontan al siglo anterior. Es, sin lugar a dudas, uno de los primeros intentos escénicos que de alguna manera, y a su modo, puso la mirada en su compleja realidad. Debido a la controversia que sus propuestas han originado en la crítica, como ya se habrá observado en los capítulos precedentes, siempre pesará sobre él la duda sobre su significación como posibilidad dramática válida. Se podrían poner como ejemplos ilustrativos de esta argumentación lo que han estimado Rubén Monasterios (1975, p. 37) cuando señala su “superficialidad” porque el dramaturgo “copia los detalles anecdóticos de la realidad circundante” y Leonardo Azparren (1979, p. 60) al decir que “el teatro que siempre se escribió e hizo fue provinciano, típico y anecdótico, pendiente de las aventuras simpáticas del humor venezolano”, desechando los factores que intervienen en la ficcionalización de un discurso dramático.

En la colección de “impresos” del archivo del gobierno, correspondiente al período presidencial del General Cipriano Castro, en 1902, aparece una obra de teatro satírica, de autor desconocido, que fue guardada por el Presidente con cuidado y que sólo sería publicada por el Archivo de Miraflores en 1964. En la carátula contiene un dibujo a mano en que aparece Castro vestido de payaso y, a su lado, un personaje desconocido de rostro duro, vestido con un elegante traje de noche femenino. En la parte superior, Castro escribió de su puño y letra, “otra gracia de estos canallas” y, junto a la figura de rostro desconocido, anotó con el mismo lápiz, “General A. Ibarra”. El pie de imprenta es falso, Imprenta Manicomio de Los Teques.

La obra se titula *La restauración liberal, el ejército y la escuadra* (1902), no se menciona el autor, con lo cual queda explícito en el título que se debe referir a la experiencia política directa de Castro y a su relación con el ejército y la armada en 1902. Consta de una escena corta y la acción transcurre en el famoso botiquín caraqueño “La Glacerie”. Los personajes son numerosos, por lo que se deduce que fue hecha por un escritor aficionado, aunque dispuso de amplios recursos lingüísticos en sus expresiones, los que hablan mejor de su nivel cultural que de su técnica dramática, como ya se verá. Las figuras principales son Mr. Grell, que habla inglés, y Jorge, su amigo, ambos sin mayores descripciones biográficas en toda la obra, pero además también figuran los ministros de Castro, Cárdenas y López Baralt, así como el que era el Jefe de Telégrafo, Valerino, y otros que hacen comparsa.

La pieza abre con la lectura de un telegrama, “Amigo Grell, grandes noticias: Valarino, Torres Cárdenas y López Baralt. Ejército unido derrotado, victoria en La Victoria. ¡Hoy nos ensabanamos!”. Luego, Jorge le previene, “¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!” (p.4). Mr. Grell escucha, comenta que se la extraviado su perro y se dirige a La Glacerie.

Allí se reúne con sus amigos, con quienes celebra cantando algo alusivo a la enfermedad de su perro y bebiendo champaña. Grell agrega, “ese cabito es una gran cosa” [se refiere al Presidente Castro], a lo que Jorge responde, ” y el almirante es mucho comandante”. El mensajero confirma la lectura, “Es copia exacta. ¡Paz asegurada!”. Acto seguido, comienzan a entonar una letra de la canción “Sobre las olas”. Al terminar el coro, la obra cierra llamando a Valerino, el Jefe de correos, a Torres Cárdenas y a López Baralt, pidiéndoles “más sal de frutas”.

Aunque no se ve tan clara y aparente la razón de ser de esta pieza, vale decir, del motivo que origina esta burla política a Castro y a sus ministros, y tampoco el por qué fue censurada y guardada por él, se presume que debió haber sido de alguna importancia en su momento, puesto que el Presidente la mantuvo a buen resguardo por un largo tiempo. Su explicación podría emerger al recordar la historia de aquellos años y, sobre todo, sobre la famosa Revolución restauradora liberal de Cipriano Castro (1899) que ya ha mencionado. En efecto, en esto el texto es claro. En sus parlamentos iniciales, cuando se lee el telegrama aparecen las claves “victoria en La Victoria”, “Hoy nos ensabanamos”, “¡Cuidado, Mr. Grell, con otro Tinaquillo y un mal Paso!”. Además, está la historia del “perro rabioso”, así como cuando se menciona al cabito, los cuales son signos que enmarcan sin discusión la fábula dentro de un contexto histórico bien preciso, el efecto de la política de restauración iniciada por Cipriano Castro. En aquella oportunidad, teniendo como telón de fondo todo el caos político caraqueño que existía, sobresaltaba el hecho de que él se sentía un predestinado, y se recordaba que Castro insurgió desde Los Andes y tomó el poder, incluso con el apoyo de sus adversarios, que de traidores pasaron ahora a ser revolucionarios. Ahí comenzó esta etapa farsesca de la historia venezolana. Es sabido, además, que en estos primeros años se mostró a esta figura caudilla como violenta, nacionalista, racista, libertina y heroica a la vez, como un personaje que intentaba pacificar al país a un alto costo. Algunas de esas batallas que perdió el caudillismo desplazado fueron las de Tinaquillo y la de El Paso de Estévez, en 1901, que aquí son señaladas con precisión. Sólo en la batalla de La Victoria, en 1902, también destacada en el texto, y que marcará el fin de esta era de montoneras, quedaron en el campo más de dos mil bajas, entre muertos y heridos. Este es también el año en que, con fuerte apoyo económico extranjero, se inicia una ofensiva contra Castro denominada La libertadora, que culminará en el fracaso de La Victoria.

Por esto, tal vez, se pueda entender el punto de vista crítico de la obra en 1902, asumiendo la perspectiva de un extranjero, en un intento por desacreditar a Castro, justo en el momento en que la “libertadora” embate en su fase final que lo destronaría del poder. Por eso, el telegrama es

repetido, para reiterar una noticia que no quisieran creer, “paz asegurada”. A fines de 1902, fuerzas navales alemanas e inglesas bloquearon las costas venezolanas, echando a pique a tres barcos nacionales y apoderándose de otro. Es el momento en que Castro pronuncia su legendario discurso diciendo, “¡Venezolanos! La planta insolente del extranjero ha profanado el sagrado suelo de la patria”. La obra es la introducción dramática, para el teatro y para la realidad misma, de aquel suceso que ya se veía venir, por eso la primera canción que improvisan es la de “*Sobre las olas*”, y por ello también los personajes entonan “¡Oh! Qué dulce es vivir,/ De los mares el rumor” (p. 5). En definitiva, Castro y su revolución restauradora se transformaron en un obstáculo para todos, y esto en cierta manera es lo que muestra y trata de decir la pieza, y sería la razón por la cual probablemente fue censurada esta pequeña muestra de farsa teatral política de comienzos del siglo XX, anónima, en la cual se comentaron las grandes incidencias políticas del momento.

Rafael Otazo (1872-1952)

Este autor fue otro de los autores que trató este tema. Dramaturgo y empresario teatral, desarrolló una intensa y amplia actividad dramática durante cuatro décadas, autor de numerosos y muy populares “sainetes criollos”, cuya labor en todos estos campos es casi desconocida, ignorada y muy poco reconocida. Nacido en el último tercio del siglo XIX, a muy corta edad comenzó a trabajar como asistente de otro gran empresario de la cultura de aquella época, igualmente desconocido, como lo fue Miguel Leicibabaza (1857-1915), siendo este último sin duda, el que trajo las mejores compañías de ópera, zarzuela y dramas que se vieran en la Caracas de fines del siglo XIX. Ambos adquirieron con el tiempo gran prestigio en el medio cultural de comienzos del siglo XX e, incluso, tuvieron también una significativa influencia en los sectores de gobierno de aquella época, (Chesney, 2001). De sus cercanías con el poder político se lograron algunos beneficios para el teatro nacional, como ocurrió el 30 de Abril de 1904, en ocasión de que Otazo presentara en el Teatro Caracas a la Compañía de Teatro Infantil de los Ruíz Chapellín, con la pieza *El rey que rabió*, en donde fue invitado de honor del Presidente Castro, quien disfrutó la obra y esa fue la ocasión que aprovechó Otazo y los hermanos Ruíz Chapellín para convencerlo de dar un mayor apoyo oficial a sus actividades, quien ofreció esa misma noche construir un nuevo teatro para sostener y estimular al teatro nacional, cuyo decreto fue firmado el 23 de Junio de 1904, e inaugurado al siguiente año, el 11 de Junio de 1905, con el nombre de Teatro Nacional (Salas, 1967).

Su producción dramática se estima en más de ochenta obras, algunas muy exitosas, de las cuales muchos títulos ni siquiera se conservan. Su actividad como empresario teatral culmina a fines de los años veinte, aunque continuó escribiendo sainetes hasta mitad de los años cuarenta. La única obra que se ha logrado recuperar ha sido la primera escena (de tres) de *Un diputado modelo*, escrita en 1937, y rescatada de los archivos de la *Revista Elite* (p. 5). La obra es un sainete en un acto que se desarrolla en una ciudad, posiblemente Caracas por lo detalles que presenta, en la sala de la casa de una familia de clase media que se prepara para celebrar las ferias de San Serapio, razón por lo cual existe un ambiente festivo, de toros y de semblanzas culinarias. Todos los personajes son parte de una misma familia. Paz, es la madre, y los hijos son Luz y Blas. El edil es el padre, Jobo. La novedad es que Jobo ha sido electo diputado y naturalmente quiere aprovechar la ocasión para ganar popularidad “obsequiando a todo el mundo”. Ante la duda de por qué Jobo es diputado y sobre su preparación para ejercer el cargo hay discrepancias entre madre e hija que, además, ayudan a entender el momento postgomecista que se vivía.

Jobo piensa convertirse en un diputado modelo, de “conducta intachable, de vida austera y sencilla”, que ha trabajado para vivir “regando mis campos con el sudor de mi frente”, palabras que Paz jamás había escuchado, por lo que asombrada le reprocha no haberlo nunca oído hablar así, y esto da pie para que Jobo explique, en forma más clara aún que como lo ha venido haciendo hasta aquí, sus recuerdos de los años de la dictadura de Gómez:

Jobo: Si antes de ahora hubiera echado fuera lo que tenía dentro del buche, hubiera ido a amansar un par de grillos en el castillo.

Paz: No seas exagerado.

Jobo: ¿Exagerado? Recuerda que me vigilaban de día y de noche.

Paz: Y eso, ¿por qué?

Jobo: Porque reconocían la gran dosis de valor cívico que hay dentro de mi ser.

Paz: Pero tú no protestabas; te callabas.

Jobo: Mi patriotismo me obligaba a callar ante las imposiciones del momento que vivíamos; y a esperar que llegara otro momento de verdadera justicia social.

Más relevante aún es el fin de la escena, cuando luego de esta revelación, su esposa Paz le recuerda la figura de Arévalo González, quien siempre protestó y nunca calló, a lo que Jobo responde efectuando una verdadera confesión, “No tuve valor para sacrificarme como él... fui cobarde. Pero ya ves que llegó el día en que voy a trabajar por el engrandecimiento de mi pueblo”, con lo cual finaliza la primera escena (p.5). (Rafael Arévalo González, citado en esta obra, existió en la vida real y fue un importante periodista, activo oponente a la dictadura, dirigente fundador del Partido Comunista venezolano, que ya para los sucesos antigomecistas de

1928 y 1929 se encontraba preso en el Castillo de Puerto Cabello y era uno de los nombres que los estudiantes pedían dejar en libertad).

El significado de la obra estaría dado por la presentación en escena del nuevo político demócrata, desde donde se multiplican sus sentidos -por ejemplo, el nombre de la esposa, Paz, el mismo de Jobo, recordando a otro dramaturgo que se le apodaba de esa forma y la situación de los años de la dictadura de Gómez-. Igualmente, esto lleva directamente al sainete costumbrista, aunque la obra entra en una problemática más política y crítica, que cambia las cosas, equilibra el costumbrismo y abre paso a un cierto tímido realismo sociopolítico. Lo que es relevante en este último aspecto es observar el uso de las estrategias lingüísticas por parte del autor para provocar estos cambios, a saber, el humor y la parodia, manteniendo su significación en función de mostrar que son libres, de que existe una cierta libertad, a diferencia de un contexto anterior diferente que la negaba. Al cambiar Jobo esta función, cambia este sentido, el problema contextual puede ser tratado con mayor libertad creativa y se retiran las estrategias furtivas. Este es el verdadero cambio que presenta esta parte de la obra.

Leoncio Martínez (seudónimo Leo, 1888-1941).

La vida artística de Leo es una de las más interesantes de todo el sistema del sainete. Poeta, cuentista, periodista, actor y dramaturgo. Promotor de El Círculo de Bellas Artes, en 1912. La primera referencia a su actividad teatral aparece en 1914 cuando estrena dos de sus piezas *Menelik* y *El rey del cacao*, así como también la traducción de la obra *El secreto* de H. Bernstein, de muy definido corte naturalista y de quien Leo fue gran admirador. En 1923 funda la revista *Fantoches*, en la cual se hacen críticas literarias y políticas contra el régimen. En la columna “Teatralerías” se presenta la actualidad de las artes escénicas y su cartelera (con la firma de Kry-Tico). A Leo se le reconocen una veintena de obras, la mayor parte de típico corte costumbrista cómico, popular. En 1921 comienza a cambiar su temática y técnica dramática, evidenciando ahora una visión más moderna del teatro y una forma más crítica para exponer sus argumentos.

El salto atrás, una de sus obras más exitosas, en un acto y 19 escenas, plantea la realidad social del mestizaje, el racismo y un cierto desprecio hacia lo nacional, el orgullo de casta y los típicos vicios del chisme y la hipocresía que predominaban en aquel ambiente autoritario. A partir del título mismo se plantea un problema más social que un típico cuadro de costumbres. La expresión “el salto atrás” se empleaba y emplea para designar un fenómeno de retroceso racial al referirse a un niño que nace con su tez más oscura que la de sus padres. Y esta es la anécdota de la obra, la historia del nacimiento de un niño negro en una pareja de blancos. Estas eran las

convenciones que regulaban la vida familiar y la obra dirige su mirada crítica directamente hacia este prejuicio racial mediante el humor, ridiculizando situaciones y fórmulas convencionales burguesas. Julieta es la hija de una familia acomodada que ha dado a luz un niño negro, hijo de un alemán. Este escándalo hace que se reúna un consejo de familia para decidir las medidas que deben tomarse para lavar el honor de casta. Se piensa que la situación es producto de un engaño o de una brujería. Se daría así la paradoja de “¡un alemán negro! ... ¡Es negro! ... ¡negro como una maldición!” (Nazon, 1972, vol. 1, p. 262). ¿La solución? –la familia piensa en dos soluciones: cambiarle al niño o cambiarle al marido, “con dinero se arregla todo... el honor lo impone”. El momento clímax será cuando Von Genius impaciente ve a Julieta entrar en escena, es saludada cariñosamente por él, y mientras ellos esperan que “ya va a sacar el revolver”, éste exclama inocentemente al ver al niño:

V. Genius	: ¡Qué lindo! ¡Qué gordo!
Todos	: ¿Eh?
V. Genius	: ¡Es idéntico a mi abuelo! ¡Idéntico a mi abuelo Pancho!
Todos	: ¡Ooooh!
Fulgencio (tío)	: ¿Cómo a su abuelo?
Elena (madre)	: ¿Pero su abuelo no era Alemán?
V. Genius	: Por la línea paterna, sí; pero, mi padre, cuando estuvo de explorador en el Perú, se casó con una cocinera. Usted sabe que a los alemanes les gusta mucho las negras.
Elena	: ¡Ay, Jerónimo! Nuestro yerno, hijo de una cocinera. ¡Nos ha engañado!
Jerónimo (padre)	: Él, no: la necia vanidad de un título fue la causa del engaño.
V. Genius	: Yo no he engañado a nadie: me preguntaron si era Barón y creo que lo he probado... ¿verdad, Julieta?
Belén	: ¡Qué cosa! Y usted salió completamente rubio.
V. Genius	: Pero mi hijo ha dado el salto atrás (Ibid., p. 341)

Con una anécdota y discurso sencillos, la obra hace uso de dos recursos dramáticos, la ironía y el humor, además de giros semánticos como la metáfora y la elipsis. La ironía actúa como una función para que el significado esté determinado por el contexto. La utilización de numerosos puntos suspensivos crea un vacío en el discurso, condensa su sentido y esto permite una mayor participación del lector/espectador en el curso de las acciones. El equívoco también contribuye a aumentar el humor -por ejemplo, el pedirle a la vieja sirvienta que consiga un niño catire-, aspectos estos que serán profundizados más adelante al hablar de las estrategias utilizadas por el sainete.

En *Pobrecito* (1928), definida por su autor como “paso de comedia galante” se plantea, igualmente, una fuerte crítica social, muy cercana a su biografía. La acción de la obra se desarrolla inicialmente en una noche, en un casino, en donde Esteban, galán de profesión, encuentra a Celia que llora desesperadamente en un sillón. Celia es menuda y rubia, amante del

Capitán Mario, quien se encuentra encarcelado y esa es la razón de su desesperanza. Como era de esperarse, Esteban le echa mano a Celia, quien cede sin mayores problemas a su seducción. Para colmo de males, ella ha extraviado las llaves de su casa, así que termina durmiendo con Esteban. Sin embargo, tras estas máscaras, Leo expone con increíble frialdad una fuerte crítica a la falsa doble moral burguesa, a la falsa amistad y al sistema opresor imperante, como lo ilustra Celia al expresar en medio de su propia comedia, “pobrecito Mario, pobrecito Mario”... “y ahora estará en un calabozo, con tanto frío, en un calabozo donde hay muchas ratas, con un colchón en el suelo y sin mí... ¡Yo quiero que me lleven para allá!”. Parlamentos que dichos por ella parecen pueriles, sin sentido, y conduce la obra directamente a la vida de Leo, tantas veces encarcelado en aquellos calabozos gomecistas (Flores, 2001).

A su vez, en *El viejo rosal* (1925/39), plantea una situación más vecinal, de la vieja Caracas, en casa de María Antonia, a donde concurren el Padre Vélez y el Jefe Civil, el Coronel Camargo, con el propósito de recolectar fondos para los pobres. Aunque la trama se desliza en relación con el estado de soltería de ella y la solidaridad, de pronto el tema central cambia cuando se le solicita al Coronel la libertad de Nicasio, punto de partida nuevamente para llamar la atención sobre la situación política del país en los años veinte. Nicasio es un hombre humilde que fue puesto preso por hablar mal del régimen en estado de ebriedad, argumento que es transformado por María Antonia para expresarle al jefe Civil, “¿Cuántos no hablan mal del gobierno dentro del mismo gobierno y nada les acontece?”. Finalmente, el Padre Vélez colabora para convencer al Coronel y éste accede. El enfrentamiento de poderes es evidente, el civil pudiente y el religioso contra el político militar (Flores, 2001).

Julián Padrón (1910-1954).

De profesión abogado, fundó y dirigió junto a otros escritores venezolanos la revista *El ingenioso hidalgo*, en 1935, luego fundó el periódico Unidad Nacional. Escritor de cuentos. Su producción dramática sólo se encuentra publicada. Su sainete *Parásitas negras* (1939), es considerado de carácter crítico al gomecismo, su acción transcurre en diciembre de 1935, mes de la muerte del dictador, en un pueblo cercano a Caracas, en donde un burro se ha comido el dinero que estaba destinado al matrimonio de Candelario y Petronia, y en este ir y venir a la ciudad para lograr la devolución de este dinero, se muestra el microcosmos del país: un jefe civil autoritario, la prensa sensacionalista, el cura que intercede buscando una solución, el infaltable gringo que ve en este hecho un negocio, y un juicio público al burro. Es decir, el autor extrae de lo cotidiano y, a veces

hasta monótono, lo extraordinario, con amplia imaginación y creatividad, aspectos que la crítica ha llamado “realismo mágico” y “costumbrismo surrealista” (Barrios, 1997: 89).

La censura a La Alborada (1909-1910)

Durante los primeros tres meses del año 1909 se editó en Caracas la revista *La Alborada*, la que en sólo ocho números formó lo que se ha denominado una “conciencia” de generación de gran importancia en la literatura y el teatro venezolano. Unidos por su preocupación por la situación sociopolítica del país, que denominaban el “dolor de la patria”, sus integrantes tenían en esa fecha más o menos la misma edad: Rómulo Gallegos, 25 años; Julio Planchart, y Julio Rosales, 24 años; Salustio González, el último en incorporarse, y Henrique Soublette, 23 años. Este último, falleció prematuramente en Caracas en 1912, por lo que no tuvo la oportunidad del futuro para dejar mayores testimonios y reflexiones sobre esta revista aunque su obra dramática es muy significativa.

Son numerosos los estudios que se han dedicado a desentrañar y a analizar el alcance de esta obra en el campo literario, pero muy pocos los que ha ahondado en los aspectos de su dramaturgia. Testigos de excepción del fin del régimen de Cipriano Castro, en diciembre de 1890 se sintieron llamados a intervenir en el destino de Venezuela para instaurar la libertad y la democracia. Esta alegría inicial poco duró. El gobierno que siguió afianzó la trágica dictadura gomecista e hizo que su voz fuera una oportuna y constante protesta intelectual.

El grupo comenzó por ser una simple reunión de estudiantes de la Universidad de Caracas, en donde ensayan sus primeras experiencias como escritores, “repitiendo los esquemas de todas las generaciones literarias de nuestro país: rebeldía, franqueza a veces rudas, sinceridad en los postulados, revisión de valores, ansia de afirmarse en el escenario de la creación literaria, búsqueda de nuevos horizontes, coraje en la pasión y decisión en el sacrificio que el cultivo de las letras impone” (Medina, 1963).

En este sentido, como ha señalado Rosales, los “alborados” caminaron siempre juntos, solidariamente unidos, con la esperanza en un mañana independiente. Bastaría leer el editorial de su primer número, titulado “Nuestra intención”, para conocer sus ideas, en donde sugiere frases como “salimos de la oscuridad”, “la presión de aquella negra atmósfera”, “nuestro oscuro pasado”, “nuestro silencio nos da derecho a levantar la voz”, “al ver apuntar en su horizonte la alborada de la esperanza”, “en la hora del despertar”. En su número tercero, se incluye su lema “sustituir la noche por la aurora”. Resaltan en sus ocho números aparecidos de la revista, sus símbolos (comenzando por el título y por su lema) y el contenido de sus artículos dedicados a los

ciudadanos con un hálito esperanzador, para que la aurora de 1909 no fuera defraudada. Así lo han interpretado, igualmente, la mayor parte de sus estudiosos.

En sus ocho entregas (128 páginas) se publicaron pocas referencias al teatro, pero estas son lo suficiente como para dar un marco de su pensamiento que pronto se complementaría con obras dramáticas mucho más contundente de todos ellos. Soubllette (1910, pp. 184-185) anunciaba un año después la reaparición de *La alborada*, comunicando nuevas ideas y destacando los grandes problemas del país, “incultura e ignorancia fuentes de todos los demás. Pauperismo – Abandono. Lujuria, Juego, Alcoholismo. Tuberculosis, Sífilis, Mortandad infantil. Y los remedios infalibles son: Cultura, Instrucción, bases del régimen salvador. Entusiasmo, Iniciativa. Economía. Moralidad, Temperancia. Higiene” (pp. 184-185). No existen más noticias sobre esta nueva aparición, excepto este anuncio.

La Alborada fue, sin duda, un proyecto audaz e idealista de un grupo de jóvenes que pretendieron constituirse en un relevo generacional, moderno, y desde ahora muy especialmente en el teatral. En su quehacer artístico queda la huella de un positivismo imperante que adhería al realismo y al naturalismo, que por lo demás brillaría hasta fines la primera mitad de la década del diez, todo lo cual despertó el interés por las grandes corrientes del pensamiento universal. El fin de *La Alborada* fue preparado por orden del propio dictador Gómez, quien no estaba dispuesto a tolerar este tipo de publicaciones, como lo relata el alborado Julio Planchart (1944, p. 23, nota 17):

El gobierno de Gómez no veía ya con buenos ojos la libertad de prensa y necesitaba un diario continuador de la labor de “El Constitucional” de Gumersindo Rivas, del tiempo de Castro; ya estaban hechos los arreglos para fundarlo y en breve apareciera. Entonces el Gobernador citó a los periodistas, los reunió y los increpó y les dijo cuáles eran las normas a que debían sujetarse en sus publicaciones y hasta uno de ellos, Leoncio Martínez, fue enviado a la cárcel. A la reunión provocada por el Gobernador asistimos Henrique Soubllette y el que esto escribe, y al salir de la reunión ambos nos dijimos: “*La Alborada* ha muerto”.

Heredera directa de *La Alborada* fue *La Proclama*, la otra importante revista que siguió pasos similares de sus mismos directores, con fuerte énfasis teatral. El 29 de junio de 1910 circuló el primer y único número de esta revista, con artículos de los mismos alborados, todos de contenido cívico, como ya era una constante, y a la vez de corte modernista y antimodernista, con un combativo editorial de Soubllette en el cual pugna por alcanzar “la revolución de las ideas”. Este semanario no ha recibido atención alguna de la crítica y mucho menos de parte del teatro nacional, aunque su relevancia más significativa se encuentra en este propio hecho. *La Proclama* reivindicaba su carácter de semanario de combate. Era el mismo año en que surgía el Manifiesto

Futurista de Marinetti, y Soubllette publicaba un poema, titulado *La nueva poesía*, con aliento futurista que rebatía aquel lirismo criticado:

No; yo quiero cantar los esfuerzos humanos
Coronados de éxito, fulgidos de heroísmo:
Las conquistas que dotan al hierro de pies y manos!
Las máquinas rápidas y trituradoras
Y los automóviles fugaces y ufanos,
Los acorizados, las locomotoras
Y el milagro supremo: ¡los vuelos de los aeroplanos! (Sanoja, 1998, p. 442).

El semanario fue en realidad una verdadera proclama dirigida a los venezolanos, como lo expresaba su primer párrafo del editorial, “venimos a lanzaros una serie de proclamas de guerra”. La guerra que preconizaban era la denominada “guerra de las ideas”, explicada como la necesidad de “modificar, renovar las ideas, o mejor dicho: es necesario desarraigar y tirar lejos los tercos prejuicios, los positivismos interesados, y sembrar en su lugar ideas sanas, ideas serias, ideas fuertes. Las ideas, oídllo bien, son las únicas, las únicas semillas que pueden desarrollarse y florecer y dar frutos para el mañana” (Sanoja, 1998, p. 433).

En los siguientes párrafos se revisará la dimensión teatral de este grupo significativo de dramaturgos que desde muy temprano iniciaron cambios abriendo las posibilidades a nuevas tendencias del teatro venezolano.

Salustio González Rincones (seudónimo Otal Susi, 1886-1933)

Dramaturgo, poeta y ensayista, estudió ingeniería en la Universidad. Hasta su salida de Venezuela en 1910, rumbo a España y luego a Francia, González escribió sus más relevantes dramas, algunos de ellos conocidos y comentados por la crítica. Su primera obra estrenada en 1909 en el Teatro Caracas y por la Compañía de María Diez, fue *Las sombras*. Es este un drama sobre el bacteriólogo Rafael Rangel (1877-1909), estrenado a menos de dos meses de su suicidio, quien sufrió el impacto en su situación personal producto del cambio político de Castro a Gómez. El personaje principal de esta pieza es Marcelo Campos, nombre que adopta para Rangel. El primer acto se realiza en un laboratorio biológico, abandonado, en donde es aceptado el bachiller Marcelo Campos, mulato, paisano del General León Valera, Ministro de Sanidad, quien una vez le curó una herida, razón por lo cual ahora lo incorpora para estudiar medicina, por sobre la oposición del director y del profesor del instituto. Este laboratorio también sirve como salón de clases para los estudiantes de medicina aceptados por el instituto, todo lo cual da un ambiente de estudios constante a lo largo de gran parte del drama. El plan de los directivos es el de preparar exámenes difíciles que no podrá pasar Campos, rechazándolo y obligándolo a abandonar su idea

de ser médico. Campos acepta trabajar en el laboratorio sin percibir sueldo, pero como ha servido de enfermero en luchas de caudillos, junto al General Valera y es de su interés la medicina, ha podido estudiar en libros que pidió a París.

El segundo acto se da siete años más tarde en el mismo escenario, pero ahora todo está limpio y Campos es el instructor, no graduado, de un grupo de estudiantes. Sus oponentes son el doctor Torres y el doctor Jaúregui, directivos del Instituto, que siempre lo hostigan. En el acto tercero se descubre que la peste negra llega a la ciudad y es necesario implementar medidas, es el momento de usar la vacuna que Campos descubrió, pero al gobierno no le conviene, “la epidemia estorba” (Sanoja, 1998: 208). De nada sirve el discurso ético de Campos, “¡hasta cuando doblan el cuello ante esa infamia! (p. 214). Al pedirle tranquilidad, aparecen las sombras en Campos, “PATRIA. ¡Lucharé solo! ¿Lo mereces tú, Patria? Que la epidemia te devaste... lo mereces... quédate desierta (Viendo la foto de Laura, que saca del bolsillo) ¡Tú eres una sombra en mi vida!... Ellos son gruesas sombras... Madre, tú eres otra... ¡Cómo la Patria está llena de sombras!” (p. 219). En el acto cuarto, con la misma decoración, Campos es destituido. El poder ha actuado: “¡Se ha puesto de punta con la causa y, el gobierno es Gobierno” (p. 245). Luego de diez años nada tiene y su trabajo lo ha absorbido tanto que ya no tiene a donde ir, sólo hacia el encuentro con su destino: “¡Ya no hay nada! ¡Sombras negras... sombras negras que me persiguen... odio... suspicacia... ¡traición!... ¿Qué espero ahora? ¡Ah! (Va hacia el armario y coge un frasco. Toma una copa de la mesa, la llena y se queda un instante viendo el contenido)” (p. 250).

La crítica de la época recibió bien esta obra. La pieza tuvo un prólogo hecho por su compañero Soublette en el cual éste manifiesta “lo que la patria padece, y viene desde ha largo tiempo enferma, es verdad amarga, que no sólo se puede decir, sino que se debe proclamar... Vais a ver *Las sombras* y sentiréis pasar muchas sombras sobre la bella mentira azul de nuestro cielo... Váis a ver pasar las sombras que, una a una, han devorado tanta estrella de nuestra noche...” (p. 158). Como quiera que se vea, es evidente que la obra expone el conflicto de un individuo excepcional frente a un medio hostil autoritario en el cual debió actuar, con ribetes de tragedia, porque a medida que avanza el drama y obtiene logros para combatir la peste negra, el poder lo va aniquilando hasta exterminarlo. La metáfora de las sombras y de la peste que van invadiendo la escena es la que debe hacer pensar sobre la lección que va a dejar. El autor pareciera dejar la reflexión de que se debe pensar para cambiar el pensamiento.

La historia de la obra que se titulará informalmente *Ferrer* no está exenta de vicisitudes. El día 5 de Octubre de 1909, González Rincón leyó en el recién creado diario *El Universal* una noticia que le había llamado la atención durante semanas, era ésta sobre el juicio al anarquista

español Ferrer y su fusilamiento en Barcelona. Ese día el periódico narraba con lujo de detalles la presunta implicación de éste en los sucesos de Barcelona, cargados de violencia y terrorismo. El llamado anarquista encontrado en casa de Ferrer finalizaba con las arengas “¡Arriba, pues, nobles y valientes corazones hijos del Cid! ¡No olvidéis que corre por vuestras venas sangre española! ¡Viva la Revolución! ¡Viva la dinamita!” (p. 4). El contexto teatral venezolano de aquel tiempo, 1909, era un fiel reflejo de todo lo que ocurría en el país, el tiempo “transcurría entre alabanzas a Gómez y la campaña de las sociedades liberales y los reaccionarios anticastristas a favor de su candidatura”. En ese ambiente todos los alborados no pensaban sino en emigrar, como de hecho lo hicieron tres de ellos. González fue el primero y salió hacia España a fines de 1910.

En su correspondencia con Gallegos (4-11-1911), éste le comentaba sobre Caracas: “aquí, esto lo sabes tú demasiado, aquí no hay posibilidad de vida para nosotros. No se te ocurra venir, ahora ni nunca, si se llega el caso muérete de hambre por allá, que es mejor que vegetar aquí”, o bien como expresó a su ida Soubllette, también dramaturgo, “va uno. Los demás nos iremos yendo poco a poco, uno a uno, como él se fue...” (Sanoja, 1998, p. 17). El segundo en irse fue efectivamente Soubllette. Años más tarde, Picón Salas escribiría sobre esta misma época: “de haber permanecido en mi país de origen, la política, la sífilis y el aguardiente me hubieran liquidado” (p. 19). González permaneció en Barcelona un par de años y desde que se instaló allí su idea fija fue la de escribir un drama sobre lo que había leído de Ferrer, tema que copó gran parte de la correspondencia con sus compañeros alborados.

En Abril de 1912, cuando González ya se había residenciado en París, el pintor Rafael Monasterios, otro de sus amigos con el que vivió en Barcelona, le informaba de los problemas policiales que él había tenido por causa de su amistad con el Ferrer real: “recibí tu carta fecha 29 de Marzo, y la rompí pues quería despistar tu nombre y tu dirección del asunto en que me encontraba. Suponte [quiere decir, imagínate] que al salir de aquí (de la casa) acompañado por casualidad por Ferrer, y dirigirme al taller, fui detenido por un policía secreto (cerca de la Rambla). Cuando era conducido a la policía miro hacia atrás y veo que traen a Ferrer también... después de cuatro horas de incomunicación en mi calabozo o yo no se que vaina, fui conducido al juzgado”. El pintor Monasterios era sospechoso de sostener contactos con el grupo anarquista de Ferrer y por eso también lo vigilaban. Día antes (1-3-1911), le había informado de la venta de algunos de sus libros y el advertía que “yo escondí todos los que eran anarquistas y socialistas”. Otros artistas y personalidades venezolanas estuvieron también con González en Barcelona, como Guillermo Salas o el mismo Soubllette, y todos han comentado sobre esta obra. El drama

avanzaba, pero sus frecuentes vueltas a la casa de Ferrer inspiraron sospechas a las autoridades, y ya terminada la obra, cuando iba a estrenarla, recibió insinuaciones de abandonar España” (p.14).

Desafortunadamente, aquí se perdió el rastro de la obra y con ello, su significación. Lo más que se podrá decir es que, según esto, el texto fue escrito, pero se perdió y nunca más fue vuelto a mencionar o encontrado. ¿Quién fue en definitiva Ferrer? –Como suele acontecer con la historia de los subalternos, este personaje no está bien caracterizado en las historias oficiales españolas y ha sido necesaria la opinión de un especialista en el tema, como el Dr. Cecilio Mar-Molinero (1999), de la Universidad de Southampton (Inglaterra), para aclarar la relación Ferrer-anarquismo:

Don Francisco Ferrer Guardia, profesor anarquista español (1858-1909) introdujo la escuela moderna en España, una invención de la revolución francesa, una especie de escuela de formación profesional, destinada a aprender cosas útiles que sirvieran para encontrar trabajo, y de la cual ya habían antecedentes en Barcelona. Un profesor de la escuela moderna, Mateo Morral, lanzó una bomba a la carroza real el 31 de Marzo de 1906, justo después de la boda del rey Alfonso XIII, y aunque el rey salió ileso, desde entonces el gobierno comenzó a perseguir a Ferrer. En 1909, cuando se sublevaron los soldados que tenían que ir a la guerra en Marruecos (la guerra de los banqueros), y quemaron todas las iglesias y conventos de Barcelona, conocida como la “semana trágica”, le echaron la culpa a Ferrer, como autor moral del levantamiento, aduciendo que había envenenado la conciencia del pueblo al impartir educación atea, aunque durante ese tiempo Ferrer había permanecido en Francia. Aún así, lo hicieron preso, lo torturaron y lo fusilaron en el castillo de Montjuich. Pero, cuando esto se conoció completamente, hubo una gran campaña en su favor por toda Europa, que concluyó con la caída del gobierno.

También es conveniente recordar, para aclarar el segundo lema, que durante la comuna de París y ante el ataque masivo del ejército francés, los comuneros fueron obligados a salir y en su retirada fueron quemando los edificios y propiedades de los nobles y privilegiados. Desde entonces, el petróleo quedó como el estereotipo de la revolución comunista en España. A comienzos de 1900, por tanto, la clase obrera era sinónimo de petróleo y dinamita. De ahí viene el grito de viva la dinamita (idea que fuera también tomada por Albert Camus al final de su novela *L'etranger*).

Salustio González permaneció en Barcelona hasta 1912, y debió salir para París por los problemas que se comentaron cuando intentó poner en escena la obra. En 1914, abandonó el drama, y desde 1915 se dedicó a la poesía, a la pintura y muy especialmente, a la diplomacia. Quedaban atrás sus dramas de denuncia que se había dado con *Las sombras* (1909), en Caracas. Hasta aquí había llegado su explosiva rebeldía y combatividad desde aquellos días no tan lejanos de *La Alborada* los de su transición en Barcelona y dejó de lado este camino, el rescate de la huella de la escuela moderna del genial pedagogo español, sus ideas sobre el anarquismo, la rebelión barcelonesa y el socialismo, que fueron las primeras ideas políticas claras y definidas en el teatro venezolano.

Henrique Soublette (seudónimos H. de Arauco B. y Henrik Ettl Buos, 1886-1912)

Es este, tal vez, el dramaturgo más desconocido del grupo alborado y, sin embargo, fue el de mayor brillo en lo referente al teatro, porque fue al que decididamente siempre se le reconoció como un autor teatral. Desafortunadamente, una repentina enfermedad que no tenía cura en aquella época (bilharzia) lo aniquiló mientras se encontraba en Santa Cruz de Tenerife, en 1912. Este hecho creó una difícil situación con su legado literario. En efecto, su familia más cercana creyó ver en su partida una suerte de castigo de Dios por su declarado ateísmo. De esta forma, su hermana entregó a su amigo Julio Planchart todos sus papeles literarios con el fin de que los quemara, cosa que éste no hizo y que, muy por el contrario, los guarda celosamente en secreto, los cuales permanecerían ocultos con esta familia por más de sesenta años hasta que fueron donados a la Universidad Simón Bolívar, conjuntamente con el archivo del mismo Planchart (Alemán, 1986, p. 15). Por esta razón, hasta ahora, muy poco se conoce su obra, la cual se constituye en tarea indispensable para entender el futuro del teatro venezolano. Al sólo ordenar su producción dramática se llega a contabilizar no menos de veinte obras de teatro, todas escritas entre 1905 y 1912.

Tal vez, en donde más se observe su preocupación cívica y crítica de la situación del país sea en su cuento dramático *Los inconscientes* (1910), obra que se desarrolla en un hotel de un balneario europeo, razón por la cual los primeros diálogos son en idioma francés. Ahí vive exiliado El general, quien es visitado por El doctor, hombre joven, pobrementemente vestido, quien apenas lo ve le expresa muy serenamente, “General, yo venía a matarlo a Ud.” (Soublette, 1986, p. 116-117). Como corresponde al estilo de desarrollo de sus dramas, este parlamento da paso a un sereno diálogo en el cual el general lo invita a sentarse y a contarle por qué tiene esa misión y que le hable con franqueza:

El doctor: Yo lo acuso a Ud. General, de haber hundido y deshonrado a mi patria.

El General: Ya, ya; siempre lo mismo; siempre la misma miopía... hundido, deshonrado a la patria...; y son precisamente los intelectuales los que lo dicen! Miopes! ...hundido, deshonrado a la patria; ¡qué saben ustedes lo que yo he querido hacer! Ustedes les dan esos nombres a los remedios heroicos que yo he empleado, porque son incapaces de concebir los grandes caracteres, porque son incapaces de apreciar los grandes medios de acción; porque son débiles y cobardes como mujeres.

El diálogo se conduce entre acusaciones y respuestas que devuelven los argumentos, para llegar a concluir que ambos han sido cómplices en hundir a la patria, situación que pone al doctor en su final estocada, mientras el general se ha dormido, “yo quizás salga de aquí a suicidarme... pero

antes debo matarlo a Ud. General... ¡General! ¡General! ¡Despiértese! Yo debo matarlo a Ud.!", a lo que éste responde con voz apagada y torpe, "¡no seas marica, hombre!" (p. 121).

Julio Panchart Loynaz (seudónimos, J. P. y Maestro Solnes, 1885-1948)

Dramaturgo más reconocido como ensayista y cuentista, escribió para el teatro dos piezas, no representadas hasta ahora; una de corte modernista *El rosal de Fidelia* (1910), cuento en diálogo, y otra muy especial, *La república de Caín*, la cual lleva consigo una propuesta interesante sobre un nuevo tipo de teatro, que bien refleja el epígrafe "cultivó su dolor de patria", dedicado por su amigo Gallegos. Sus compañeros de *La alborada* lo han calificado como el pensador del grupo. (Grases, 1972: 20-21).

La república de Caín, pieza subtitulada "comedia vil e irrepresentable", es una obra muy larga (de una duración en el escenario estimada en 5 o más horas) consta de un prólogo y cinco jornadas, escrita en verso. Cuenta el autor al inicio de la pieza que el prólogo fue escrito en 1913 y publicado en la revista *Cultura*, y las jornadas fueron escritas en 1915. Pero juzgó que por su contenido abiertamente opuesto al régimen gomecista, "pues Caín juzga delito el menor reproche", el texto "durmió en el rincón más hondo y oscuro de una gaveta un sueño temeroso de más de veinte años". En 1936, el autor sintió que el país entraba en un sistema de libertades y eso lo animó a publicarlo.

La obra tiene su origen, como cuenta su autor, en "un intenso dolor por la patria y de una inmensa desesperanza. Venezuela no alcanzaba a liberarse de la hegemonía perenne de un soldado más o menos bárbaro" (Panchart, 1936). La pieza asume una forma épica, tanto en su estructura como por el tono en que se desarrolla, especie de relato grandioso que se desliza a través de la historia de un pueblo, Las Mermadas; también por el perfil de sus personajes, como legendarios, simbólicos, alegóricos, como asimismo utilizando escenarios casi bíblicos. Sus principales personajes son Caín, envejecido, quien siempre porta un garrote; Esaú, joven vestido con túnica, patriarca tomado de la Historia Sagrada, quien porta un puñal en su cintura; y es el compañero inteligente de Caín; El Ojo de la Conciencia, que aparece y desaparece, es el eterno acompañante de Caín (que los amigos de Abel instituyeron para que siempre lo llame asesino), elemento simbólico, que siempre está en lo alto y encuadrado en un triángulo; La voz de la conciencia es otro personaje ausente, y muchos otros que con sus nombres identifican sus

personalidades como el pueblo, el joven, Pericles, Caifás el cómico, Ananías el predicador y doctor de la Ley, y el poeta.

El prólogo ocurre en un corral de una casa de pastores, rodeada de basura, en “donde hay un árbol de una sola rama y sin hojas. En su parte más alta posado se mece un zamuro”. Desde un principio estarán en escena los personajes principales, aquí es donde ellos se conocen, presentándose, “yo me llamo Caín, y soy un homicida” (p. 23), a lo que luego le responde Essaú, “yo soy un gran bribón” (p.25). Ambos forman la pareja ideal para iniciar estas jornadas, firman un pacto solemne, “nos hemos de juntar en uno solo, para cualquier matanza, robo o dolo; y luego entre los dos, sin pleito, en fin dividirnos sabremos el botín” (p. 31). En la cuarta jornada presenta a Caín ya instalado en la Casa de gobierno, junto a Essaú, y está también colgado el Ojo de la Conciencia. Caifás le propone dictar un edicto para establecer la obligación de utilizar el papel que él vende, Caifás, le responde: “dos tercios del producto serán para mi erario”, y Essaú tiene listo la formación del trust que explotará el remedio que él tiene para curar el paludismo. Dirigiéndose al poeta le dice, “Yo, por mi parte,/ detesto cualquier arte”. Al diálogo se suman otros cortesanos:

Estamión: El artista es ocioso, no trabaja/
y tiene que vivir de los demás.
De mi no vivirán, os lo aseguro.
Los deben expulsar de este país.
El arriero: Yo nunca le daré nada a un artista
y si es literato, mucho menos.
Ortiaz: El más perverso de los animales
Es el hombre, sin duda;
y su especie peor, el literato.
Hallack: No ha habido aún, en Paguachi famoso,
Ni un individuo que pretenda ser
poeta, por fortuna.
Caifás: A un pueblo le conviene,
El grave hombre de ciencia:
Sesudo historiador, médico insigne;
Sociólogo, abogado; matemático.
... ..
Caín: Esos hombres de ciencia no me gustan.
Essaú: El país está mal por los doctores.
Caín: Esa cosa que llaman cultura
Es de lo más inútil en un pueblo.
Essaú: ¿Qué gana un pueblo con saber?
Cortesanos: Nada, qué va a ganar. (p. 134-135).

De esta forma, Caín se va adueñando de todas las actividades productivas para enriquecerse, sin importarle el pueblo, lanzando todo tipo de expresiones, “mas que me importa a mí que la pobreza/ de este pueblo se adueñe”, si yo solo soy rico/ me será fácil seguir gobernando./Arruinar a los ricos, y a algún pobre/ enriquecer, de modo,/ que dependa de mí/ es buen plan de gobierno”

(p. 141-142). De la misma forma los que se oponen o hablan mal de ellos van directamente a la cárcel. Y con los resultados obtenidos de la medicina contra el paludismo no podrán decir que no piensan en la salud, por lo cual será designado también Presidente del “Colegio de médicos caínicos” (p.157). El único que se atreve a denunciar esta situación es Pericles, quien le dice “El pedestal en donde se asienta tu poder es el terror” (p. 169). Ya algunos proponen a Caín nombrarlo “el hijo predilecto del pueblo” (p. 177). Pero esta felicidad se nubla cuando Estamión le anuncia que Yacú, un bandido del norte, prepara una revolución contra él. Sin embargo, todavía le queda tiempo a Caín para conquistar a una joven quien al prestarle atención a su pedido le solicita a cambio “renta y una casa para mi./ Para mi mamá su coche con caballos” (p. 194). Al generalizarse la noticia de la rebelión de Yacú, todos estos personajes, como suelen hacer los cortesanos, comienzan a desistir de su apoyo y defensa del cruel gobernante, incluyendo a su amigo Essaú. La voz de la conciencia expresa tajante para finalizar esta jornada: “Este pueblo indecente,/ de ideales y fuerzas tan faltoso,/ estúpido, cobarde y perezoso,/ ni te merece a ti de gobernante” (p. 208).

Yacú le habla ahora directamente al lector de la obra: “Yo he venido, lector, a libertar/ de un tirano este pueblo tan sumiso;/ y luego habré de irme a descansar ... (al pueblo) Yo me nombro a mi mismo el jefe eterno,/ gobernador perenne, sempiterno, de este pueblo valiente.” (p. 229). Todos vitorean a Yacú “el excelso, el predilecto”, como lo llaman. Y a una señal que él da, los sayones ahorcan a Caín. Luego, Yacú se dirige a la multitud, en la escena clímax de la obra:

¿Ya soy el amo que destinos rige,
el dueño que dirige
con la fusta en la mano al servidor?
¿Ya soy del pueblo el único señor?
En un instante, pues, os haré ver
Los alcances que tiene mi poder.

(Yacú, sacudiéndose, en un instante,
como un hábil transformista, se cambia
en Caín, en el mismo Caín que poco
antes habían ahorcado. El ahorcado ha
desaparecido; la cuerda se agita sola en el aire).

(Ahora habla Caín)

Os regiré por una eternidad:
Así lo ha impuesto la fatalidad.
Caín es inmortal. ¿No lo sabéis? (p. 234).

La visión que da Planchart de la Venezuela gomecista no puede ser más pesimista. Enfocada hacia los fundamentos del caudillismo y hacia las condiciones de vida de un pueblo pobre e inculto, es un fresco épico y cruel de una situación real vivida, pero también es una pieza con

intenso dramatismo, teatralidad y técnica moderna para su época. Planchart ubica a Gómez como “quizás el remedio de nuestro histórico mal, el caudillismo.” Por eso surgió en él (y en muchos otros intelectuales de la época, en particular de *La Alborada*) la ilusión de una república libre, y no vil, como la que presenta en su obra. De esto surgen también un cierto humor e ironía, amargos y pesimistas, que caracterizan su obra. Los personajes del pueblo, muestran el lado “innoble” y en que todo es “duro como el cardo”. Para el autor, Pericles era el responsable de dar un contenido diferente, más humano, más sensato y noble, pero también se torna duro porque “es consecuencia de la manera de vivir en este lugar, el más hondo y más oscuro del valle de lágrimas... en donde quien tiene conciencia de las cosas y sensibilidad es mártir, quien tiene fe es necio, quien confía y espera, desespera de veras... En el mar de los amargos están anegándose siempre mis sentimientos dulces, y con aquellos compuse mi comedia, a la que doté de vil por la vileza misma de los pensamientos de sus personajes” (p. 10). La República parece nacer de algo pasado, trasladado al trópico, sus personajes son producto de la historia, de la que proceden sin mayor formación. Por esta razón, se ve el pasado, con todo lo cruel y vil que se presenta, como una nube épica, en donde la historia adquiere un tono grandilocuente, de himno largo, casi inacabado, visión un tanto conservadora de la situación del país. Al finalizar, Pericles se destierra y se exilia lejos para morir tranquilo, y es justamente un joven, espantado ante lo ocurrido, representante de la esperanza, de la virtud y del trabajo, quien cierra la obra: “Los dioses, con ser dioses, no lograron/ Inmortales vivir./ Caín no es inmortal./ Yo abrigo la esperanza de gozarme/ Con su muerte y su entierro. (p. 243)

En esta pieza se podrían esclarecer sin duda, una vez más, los efectos de un contexto tan opresor como lo fue la época gomecista, y como son también los casos de aquellas obras anónimas, censuradas, de comienzos del siglo XX, cuyas ideas y producciones tuvieron que verse desplazadas en el tiempo ante el terror inmediato de este poder, como lo hizo este dramaturgo, revelando en su obra una épica alegórica y plena de símbolos culturales del pueblo venezolano, todo lo cual constituyó en su tiempo un discurso teatral moderno que no pudo ver la luz en forma oportuna. Planchart fue el mejor amigo de Gallegos, y éste recordó esta pieza del amigo cuando despidió sus restos expresando: “yo se que se le extinguió el pensamiento en la dolorosa contemplación del mal espectáculo que ha vuelto a dar Venezuela e imagino la palabra –del título de una tragicomedia suya, Venezuela en formas bíblicas- con cuya pronunciación mental iría hundiéndose en un silencio definitivo: ¡Caín!” (Sanoja, 1998, p. 8).

Rómulo Gallegos (1884-1969)

Es este uno de los autores más interesantes del grupo de alborados y de los que menos se habla de su teatro. Su éxito como novelista ha tenido influencia en esto, aunque no debe olvidarse que en sus comienzos fue dramaturgo y que sus obras dramáticas, también poco conocidas, tiene significación y proyección en el teatro venezolano como ahora se postula. En este sentido, y de acuerdo a fuentes recogidas en esta investigación, la mayor parte de sus obras dramáticas y otras que tienen relación con ésta, fueron escritas en dos partes, la primera en un breve período de la segunda década del siglo XX y la segunda en los años cuarenta.

Tal vez, la obra dramática más conocida, estudiada y sujeta a crítica sea *El motor*. Escrita en Caracas, en Julio de 1910, dedicada a sus compañeros de *La alborada*, lleva igualmente una dedicatoria adicional del autor que puede resultar clave para entender sus ideas respecto de la pieza, “y a todos cuantos estén: en presencia de un espacio capaz para encerrar vuelos infinitos, inmóviles, extendidas las alas de un altivo sueño glorioso en la espera del impulso que los haga remontar” (Gallegos, 1959, p. 1215). La fábula de esta pieza definida como drama en tres actos, se relaciona con los sueños de Guillermo, un joven culto, poeta, maestro de un pobre pueblo llamado Pegujal, quien nunca ha salido de allí, y que inspirado en las lecturas de Leonardo se ha empeñado en construir un avión para salir fuera. Guillermo Orosía, según se deduce tomado de la figura de su amigo Salustio González (que hastiado de ambiente nacional se fue en busca de nuevos horizontes, como ya se ha visto en páginas atrás), de origen humilde, viste traje blanco y lleva siempre una rosa en el *Boutonnier*, lo cual formaría parte de su forma de oponerse al sistema en ese medio campesino para diferenciarse de un contexto que en términos galleguianos sería bárbaro. Se encuentra obsesionado por la idea de construir ese avión que ya está en su segunda versión, como lo explica en el tercer acto: “¡el motor!... ¡lo que hace falta es el motor!... Se tienen alas, pero con alas sólo no se vuela..., es necesario el motor: el impulso. ¡De aquí no puede partir el impulso, pero en otros lugares existe y en ellos se puede volar, subir, subir muy alto!...” (p. 1290). La otra línea argumental, secundaria, y que se conecta a la idea del avión, es la anunciada visita del General-presidente que observará la prueba de fuego del avión y el consiguiente templete que espera el pueblo, lo que ocurre al final del segundo acto. Los diferentes personajes van relatando como sacan el aparato, cuando Guillermo sube al avión, no hay viento, aparece viento, rueda el avión y “parecía que iba a subir, pero se paró de frente” (p. 1276). También en esta línea se puede incluir la presencia de otro invento moderno, el cine, cuando Mister Gilby, un norteamericano, proyecta en un acto al aire libre una película para el general.

Guillermo pierde su puesto en la escuela y deberá irse, la única forma de recuperar esa posición sería leyéndole un discurso al presidente y él no está dispuesto a hacerlo.

Lo más interesante para el estudio de esta obra es que esta investigación pudo contar con el informe de su puesta en escena por parte de su director Javier Vidal (1995, p. 19), libro de montaje, en donde se estudian muchos de los aspectos que presenta la obra a la hora de llevarla a escena. De partida, la obra fue considerada un teatro de ideas, “dentro del positivismo que emerge frente al hombre nuevo de la Venezuela de principios de siglo”. En este mismo sentido, el director expresa que “lo nacional vs lo universal es quizá la piedra angular del tema de *El motor*”, y se “centra la acción en un realista y a la vez mágico pueblo de nombre Pegujal” (p. 20). Igualmente, por las pocas referencias que señala la obra sobre quién es el General-presidente, inclinado a suponer que se trata de Cipriano Castro, a diferencia de lo que señala con reiteración Orlando Rodríguez (1980, pp. 239, y 1993, p. 5) que se trataría de Gómez, quien sigue la opinión de Monasterios (p. 286) y de la autorizada voz de su secretario, Manuel A. Rodríguez (1975: 412).

En cuanto a la significación de la obra, en principio, las referencias al motor y al cine son elementos relevantes de la vanguardia futurista sin duda, que ya era conocida en Venezuela, como ya se observó antes. Igualmente, es evidente la necesidad que tuvo Gallegos por mostrar la realidad cultural y política en que le tocó vivir, con su carga de fracaso, de evasión, de desesperanza, ante una realidad brutal, lo que muestra una significativa conciencia histórica del autor. Igualmente es la presentación de personajes nuevos para el teatro, como la del intelectual pueblerino, la del arribista servidor de su jefe, y la de la madre tierna fiel a su familia como la tierra.

Los dramaturgos de *La alborada* y *La proclama* vieron en el realismo el estilo por medio del cual podrían realizar los anhelos éticos, políticos y dramáticos que comportaba el grupo e, inician, sin duda, una etapa que se aleja del criollismo, cercana a una preocupación social y estética con fuerte acento civilista y educativo, explorando nuevas dimensiones del país.

El drama olvidado de Andrés Eloy Blanco

La obra de Andrés Eloy Blanco (1896-1955) ha sido muy poco reconocida tanto en su propio país como en el exterior. Esto se debe simplemente a una sola razón, cual es que este poeta combinó parte de su vida intelectual con la acción política contingente, en la cual también fue exitoso y relevante para la historia de su país. La Venezuela de comienzos del siglo XX, heredera de una corriente de caudillos y dictadores que se sucedían unos a otros, fue también la época en que

actuó Blanco y todo esto lo hizo exitosamente, pero su costo fue el olvido artístico, no gratuito, especialmente el de su valor como autor dramático.

Baste con recordar sólo algunos antecedentes de su obra dramática para ilustrar esta situación. De alrededor de treinta y cuatro obras suyas conocidas, incluyendo sus guiones cinematográficos y su mal llamado teatro para leer (Salas, 1967), sólo cuatro fueron llevadas a escena durante su vida, no muchas más lo han sido después y, aunque su primera obra de teatro se publicó en el mismo año de su estreno, en 1918, no sería sino hasta 1960 cuando aparece publicada parte de su obra dramática, dejando muchas obras fuera de edición. En 1973 se publicó, erróneamente, lo que se consideraba en ese entonces sus obras completas, faltando varias de sus piezas dramáticas, y no sería sino hasta 1997, en ocasión del siglo aniversario de su nacimiento en que aparece la que podría ser considerada su poética completa, incluyendo las denominadas piezas inéditas.

Aunque sus primeros poemas comienzan a aparecer en 1911, no será sino hasta el 14 de Julio de 1918, cuando parece por primera vez en una programación del Teatro Nacional, al presentarse una velada de arte en homenaje al Día de Francia y a beneficio de la Cruz Roja gala. En la tercera parte del programa se estrenó su poema escenificado *El huerto de la epopeya*, interpretado por un grupo aficionado de siete actrices. En 1929 se da cuenta del estreno de su obra *El pie de la Virgen*, escrita en la prisión de La Rotunda, según testimonio del propio autor y estrenada en 1994.

En *El pie de la virgen*, definido por su autor como “prodigio en tres cuadros. Seguido de una burla en tres cuadros. Seguido de una comparsa en tres cuadros”, explica por sí mismo este enunciado vanguardista que se le atribuye. La selva es el escenario en donde se plantea la obra, pero es una ficción de alta imaginación, con elefantes de cartón, fieras de palo, loros, cabezas humanas junto a ahorcados. Decoración fantástica. Los personajes son niños que han acampado en esta selva huyendo de los hombres, “que les amenazan con hacerlos perder el mundo”. Ellos son Cara de Colmena, Cunín (ambas niñas), Granito de oro, Pelotica y Tumusa, la piojosa. Todos han llamado a la Burriquita porque necesitan encontrar a Doñana y salvarla, “¿Usted conoce a Doñana, la linda señora, madre de los hombres que tienen la cabeza azul?” (Blanco, 1960: 40) Ella es la gran madre de los niños, conocida por miles de años. También la llaman Alegría. Los viejos, los Malucos, han puesto un cartel en donde le ponen precio a Cabeza azul, el novio de Cara de Colmena. Incluso se ha prohibido el azul en las cabezas.

Cabeza azul es quien ha querido salvar todo esto y lo hará con la Risa. Los niños lo salvarán a él para luego todos liberar a Doñana. El plan urdido contempla entrar con la Burriquita

a la ciudad, ésta fingirá estar enferma y llevará dos cestas en las que irán los niños que así entrarán en la ciudad. Buscarán a Cabeza azul y a Doñana y los meterán en las cestas y los niños saldrán dándole palo a la burra para regresar a la selva. Las cosas no salen como se previeron y Cabeza azul es encerrado nuevamente. Al ser llevado lanza la frase que, según el autor dice en su indicaciones escénicas, son los “gritos misteriosos que la revolución sin cauce, recién nacida, todavía sin palabras, pone en los labios milagrosos de los niños: *sacalapatalaja*” (Blanco, 1960, p. 50). La implicación de la virgen viene dada porque Cara de Colmena le ha pedido que le ayude a liberar a su novio, a lo que la virgen le respondió que hiciera lo que ella le ordenaba, “coje el serrucho y serrúchame el pie... ¿no ves que es de madera? ...Vete, lleva mi pie, camina con mi pie y quebranta con mi pie. Todo camino se allanará y de tus pisadas florecerán las tierras...” (p. 70). La pieza concluye en el tercer acto, cuando todos se disfrazan de nuevos ricos y logran sacar a Cabeza azul, mientras se escucha un rumor que crece “*¡sigalá y bajalá! ¡sacalapatalajá!*”.

En esta pieza la ternura se mantiene, pero se añade un ingrediente nuevo, su perspectiva revolucionaria del hecho teatral. Con grandes aproximaciones al drama lorquiano, que conoció muy bien, su propósito es diferente. Destacan los particulares personajes infantiles, populares, un lenguaje surrealista, una violencia muy venezolana y latinoamericana, su clara indignación alegórica contra la dictadura de Gómez y su ardiente fe en el cambio revolucionario que realizarán los cabezas azules, lo que con el tiempo se convertiría en el símbolo de la juventud rebelde venezolana que prendería en la Universidad Central de Venezuela para luego extenderse al resto del país.

Un año antes, en 1928, se había producido la más grande rebelión estudiantil que se opusiera al dictador Gómez (cabe recordar que la universidad ya había sido cerrada por el dictador entre 1912 y 1920). Durante la semana de los estudiantes se produjo una manifestación masiva en el centro de la ciudad exigiendo libertad social, a consecuencia de lo cual sus líderes y muchos seguidores fueron puestos presos en el Cuartel del Cuño. Eloy Blanco se encontraba también preso en La Rotunda. De esta generación de estudiantes, llamada “del 28”, mezcla de literatos y políticos, surgiría la clase política de la Venezuela moderna. Los estudiantes coreaban una frase que era un abierto desafío al régimen autoritario y cuya letra se constituyó en el símbolo de la resistencia a la dictadura: “*sigalá y bajalá, sacalapatalajá*” -esta exclamación proviene de “*¡Alá y Balajá! ¡Sígala y Balajá!*, a lo cual un coro responde, *¡Sacalapatalajá!*,” tomados, al parecer, del oficio de difuntos hebreo, que se manifestó en el funeral de David Lobo, profesor de la Universidad en ese mismo año-.

Estos personajes carecen de nombres, sólo llegan por un llamado sonoro y diminutivo, con hambre, son muy jóvenes, descuidados, viven a la intemperie y han sido inmortalizados por el llamado que hace el autor de Juan Bimba (nombre genérico que se ha adoptado para llamar al pueblo venezolano) o de Cabeza azul. Su ambiente es la calle, el cerro, la selva. Son víctimas de la represión y del mal trato. Todos se conocen y son amigos entre sí, tanto en la realidad de su situación dramática como en la fantasía de su mito. En este sentido, parecen ser ubicuos. Hasta cierto punto, eternos, esenciales para comprender su mundo y el de una Venezuela que tenía otras significaciones, muy diferentes a las de fines del siglo XIX. Estos podrían ser sus perfiles míticos. Como tales, inventan sus propias circunstancias, palabras, situaciones, teatro y realidad. Así es la poesía. Aquí se encuentra lo singular y lo plural, lo juvenil y lo maduro, la palabra y la realidad, el teatro y el arte. Venezuela y Latinoamérica.

Su mayor significación se corresponde con las aspiraciones históricas de una sociedad también joven, que no se descubre todavía como madura, aún en formación, con rasgos ejemplares y de valor puros -jóvenes, rebeldes, sinceros, transparentes, alegres, tiernos, generosos, violentos, amigables, de palabra cierta-, que traen al recuerdo una fantasía que no acierta a separarse de su realidad, que les adversa, que les niega su progreso, les oprime su libertad, pero les abre las puertas a la rebeldía y al cambio cercano de los oprimidos. Con ello, Andrés Eloy Blanco ha contribuido a conformar una riquísima vertiente dramática del teatro venezolano contemporáneo.

La censura desde los años treinta

Desde los años treinta pareciera que comienzan a producirse cambios determinantes en la dramaturgia venezolana. En estas dos décadas se originarían las bases de un nuevo tipo de teatro que intenta liberarse de antiguas formas y a dejar atrás la tradición del costumbrismo. Entran en escena nuevos contenidos y modos escénicos que le van imprimiendo al teatro un alcance más universal. Va quedando atrás también el contexto autoritario que provenía desde el siglo pasado y el país comienza a transformarse, a modernizarse, nuevos actores sociales se incorporan a la vida nacional y esto afectará al gusto teatral.

Sin embargo, un nuevo régimen dictatorial regirá a partir de 1948, lo cual no será obstáculo para que los dramaturgos continúen su búsqueda de nuevas formas de expresión, más adaptadas al nuevo país y más cercanas a lo que ocurre en el mundo, entre las cuales no escapa la ausencia de libertad que existiría en gran parte de este período. Por esta razón, los cambios se irán

dando en forma lenta, pausada, prudente y se extenderán más de lo debido, abarcando más allá de los años cuarenta.

César Rengifo (1915-1980)

Caraqueño, dramaturgo, pintor, profesor y periodista, llega al teatro luego de publicar un libro de poemas, en 1937. Previamente, en 1931, ya había escrito algunas obras de teatro infantil. A pesar de que sus obras no eran llevadas a la escena, siguió escribiendo hasta los años cincuenta cuando se dieron mejores condiciones para hacer posible esta realidad. Su primera obra conocida, *Por qué canta el pueblo* (1938), está centrada en la lucha contra la dictadura gomecista, mostrando ya lo que sería su temática a lo largo de toda su vida, un compromiso con la realidad venezolana a través de varias épocas.

Su obra, bastante extensa, está compuesta por cuarenta y una piezas (y cinco esquemas), gran parte de las cuales son desconocidas -sólo en 1989 apareció publicada su obra completa. Además, Rengifo, debe ser considerado como uno de los pocos autores en América Latina, que ha producido una reflexión profunda sobre la situación sociopolítica contemporánea de su país. Ha sido considerado también un autor crucial en el desarrollo del teatro venezolano moderno. con lo cual se ha ido realzando su figura en el tiempo, en el contexto nacional y latinoamericano. A pesar de haber obtenido numerosos premios por su teatro, y del más alto nivel, como el Premio Nacional de Teatro, en 1980, ninguno de los grupos teatrales conocidos como profesionales en su época, produjeron alguna obra de él. Todas sus piezas fueron siempre presentadas por conjuntos estudiantiles, por grupos aficionados, en festivales y en sitios populares. En 1980, la Compañía Municipal de Teatro del Distrito Sucre, en Caracas, produce la primera obra dirigida por un director profesional, Armando Gotta, quien estrenó su pieza *Las Mariposas de la Oscuridad*, escrita a comienzos de la década del cincuenta y mantenida inédita hasta esa fecha. Era este el mismo año, en que se le concede el Premio Nacional de Teatro. Ni este estreno, ni la recepción del premio pudieron ser recibidos por Rengifo, quien fue aquejado súbitamente por una enfermedad que le ocasionó su fallecimiento.

Miguel Otero Silva (1908-1985, seudónimo Mickey)

En su reducido tránsito por el teatro este autor ha dejado una huella no despreciable, muy particular y original. Su actividad literaria se inicia en 1925 con cierta influencia de los

modernistas y es el momento en que aparece otra de sus características que tendrá significativas repercusiones en el teatro como lo ha sido el humorismo. En 1928 colabora con la *Revista Válvula* y participa en la insurgencia estudiantil de ese año, estampada en una de su novela *Fiebre* (1940). Cárcel y exilio acompañarían por largo tiempo su vida y dejarían huella en sus obras teatrales al ser éstas testigo de la historia del país.

En 1930 vuelve a sus actividades políticas asociándose a la izquierda marxista, en 1937 es expulsado del país acusado de ser comunista. Regresa a Venezuela en 1940 y al año siguiente funda junto a Francisco Kotepa Delgado el semanario *El morrocoy azul* de corte humorístico y es cuando se atreverá a escribir teatro. Durante los años cuarenta es cuando aparece su primera etapa de obras de teatro, fecha que se extendería luego en una segunda, en los años setenta, cuando culmina su actividad teatral.

Entre 1941 y 1943, escribe dos libros de teatro, el denominado *Sinfonías tontas*, publicado en 1962, en donde se incluye una serie de obras dramáticas humorísticas, en verso, con fondo político y referidas a la Segunda guerra mundial, y *Venezuela güele a oro* (1942). Las obras cortas publicadas en el primer libro manifiestan una preocupación visible por los problemas nacionales y mundiales del momento, como es el caso de *Nereo Pacheco*, obra que prepara la llegada de este verdugo del gomecismo, quien llega al infierno en donde lo esperan con pancartas de bienvenida de Torquemada, Nerón y Eustoquio Gómez, sus “tocayos”, a quienes pregunta en dónde se encuentra su jefe, Juan Vicente (Gómez), que no lo puede encontrar. Éste se encuentra en el cielo, “¡sentado entre San Lucas y Santa Ana por obra del Pontífice infalible que le puso en el pecho la Orden Piana!” (Otero Silva, 1962, p. 53).

El mismo tema del gomecismo aparece en *Se descubre el asesino de Don Juancho*, en donde el agudo detective Fausto Naipes detiene a la señora Concepción de Quelón Quelonides, viniendo con su bolsa de víveres por la Plaza del Mercado, lo cual al sabueso le parece sospechosa. Llevada al cuartel de policía es sometida a un intenso interrogatorio en el que ella no confiesa ningún crimen, a pesar de los distintos métodos de tortura que se le aplican hasta que el policía le ordena desvestirse para aplicarle el tizón, ante lo cual ella se desespera porque no quiere que le vean una cicatriz que tiene en el abdomen. Esto la hace confesar: “yo digo todo. ...un crimen, dos crímenes, tres crímenes. Lo que usted quiera, señor Naipes”. Ante la pregunta de a quién mató, ella responde desesperada, “¿a quién sería Dios mío, a quién sería? Pues sería a Don Juancho. Eso es... ¡A Don Juancho!”, con lo cual años después se aclaró este asunto (Don Juancho era una autoridad, hermano de Gómez, quien murió asesinado en circunstancias desconocidas (p. 131).

Finalmente, se podría decir que, inseparable al Otero Silva autor de honda huella en la literatura como novelista, como poeta social, el teatro venezolano también ganó a un significativo dramaturgo contemporáneo que se asomó al drama antes que a los otros géneros que cultivó y que no lo abandonó en toda su vida, cantando, innovando, dialogando y sonriendo siempre a las cosas simples y diáfanas de su pueblo.

Alejandro Lasser

Dramaturgo relevante de esta época cuyas obras comienzan a aparecer a partir de 1946 y hasta 1990. En su producción dramática se encuentran una serie de obras sobre Catón, *Catón en Utica*, publicada en 1948, *Marco Poncio* (1959), que era el nombre de Catón y *Catón y Pilatos*, escrita en 1971(?) En estas obras sobre Catón, se aplica un modelo similar al de las vidas paralelas de Plutarco, pero separadas ampliamente en el tiempo, en donde los contextos ya no son similares. Catón fue el defensor de la libertad y Pilatos el político inescrupuloso que se lava las manos frente al juicio de Jesús. El primero siempre verá los problemas con ojos de hombre de Estado, el segundo con los de su ambición. Los mercaderes lo verán con los de su perspectiva económica. Todos desconfían de Catón, pero porque ellos no son de confiar. Catón muere pero será libre. Su sacrificio por los principios quedará como un mensaje ejemplar para la posteridad (Lasser, 1990).

Pedro César Dominici (1872-1954)

En su juventud fundó con Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl la revista *Cosmópolis*, de gran proyección artística. Luego, ocupó importantes cargos diplomáticos en Europa en donde comparte sus actividades oficiales con la literatura por casi cuarenta años. De aquí pasa a ser Ministro Plenipotenciario en Chile, Uruguay y Argentina, con sede en Buenos Aires, cargo que ejerció por dieciocho años y que es el momento en que inicia su producción dramática, la cual sólo ha sido publicada fuera de Venezuela. Todas sus obras se encuentran publicadas en tres volúmenes. En el tercero aparece sólo *Amor rojo* (El drama de las multitudes), drama en nueve actos, publicado en 1951.

Tal vez este drama sea el más impactante de Doiminici, obra en nueve actos sobre amor y revolución, también exuberante en número de personajes, cincuenta, sin contar con los que conforman el pueblo. La pieza trata dos argumentos centrales bien estructurados, uno es el amor de los jóvenes Marta y Mario, idealistas y revolucionarios, y el otro es el camino que sigue una revolución social en un país del continente, desde sus inicios a comienzos de los años cincuenta hasta su fin, si es que la pudo tener, como señala el autor. Marta es una joven de la familia

aristocrática y tradicional, sin oficio conocido, en cambio Mario su novio, es joven, pobre, dirigente del partido revolucionario. Para él la revolución debe ser pacífica. Opuesto a él está su compañero Singer, para quien no se puede conquistar la igualdad y la libertad sin sangre. Pero Mario es el líder reconocido por la gente porque curiosamente lo identifican con posiciones violentas. La hermana de Marta está de novia con Bruno, quien pertenece al aparato represivo del gobierno y por esta razón Marta se entera de una emboscada que le tienden a los revolucionarios. Mario muere en este lance y a partir de allí la obra cambia su rumbo. Debido a este problema, Marta se transforma en una rebelde al punto que la familia para recuperar su honor decide internarla en una clínica para enfermos mentales, engañándola, declarándola loca y proporcionándole un tratamiento para devolverla a su status social.

El movimiento revolucionario continúa sus actividades, Mario ahora es el símbolo del partido y Singer es el líder. Tomando las ideas de Mario más las suyas, es decir, la revolución si no puede ser pacífica sería violenta, trazan una estrategia para unir a los sectores militares y campesinos y planean efectuar una huelga general por aumento de salarios que daría paso a la insurrección general, “la revolución debe comenzar como una huelga por el aumento de salario. La represión enardecerá al pueblo” (Dominici, 1951, Vol 3, pp. 55-56). Marta, con la ayuda de otros enfermos mentales revolucionarios, se fugan del manicomio y se integran a la rebelión. El gobierno es derrotado por los revolucionarios, gracias a una estrategia que hizo que los militares desertaran. Se establece un gobierno revolucionario sin objetivos claros, con el fin de instaurar la democracia y la libertad. Una Junta revolucionaria se ha hecho cargo del Gobierno, compuesta de Ibáñez, Barrios, Soria y Singer. Después del triunfo comienza a dividirse la opinión en dos grupos, uno está con Barrios e Ibáñez, el otro con Singer y Soria, La mayoría, sin embargo, es indiferente a los dos bandos, desea gozar de libertad. Las intrigas de los revolucionarios llenan ahora la escena. En el octavo acto, Barrios es ya el gobernante. Singer es considerado un extranjero peligroso y desterrado por traidor al pueblo. El gobierno se transforma en tiranía, utilizando los principios y valores de Mario, lo que no engañará a muchos. En la celebración del primer aniversario de la revolución, el poeta da un tiro a Barrios matándolo, con lo cual asume al poder Ibáñez, continuando igual que antes y, a su vez, Soria vence a Ibáñez pero ya no se sabrá el destino de este último. Marta es la única reflexiva, “nosotras lloramos mientras los lobos se devoran” (p. 78). Ella integra la Asamblea legislativa y ahora se dedica a hacer el bien, “estoy endurecida, pero para hacer el bien. Viviré defendiendo ideas...”, y ante el llamado que le hace Soria para intentar un pacto, responde, “dile que iré sola... Y que en la Asamblea nos veremos...” (p. 81).

Uno de los aspectos de interés de la pieza es la crítica que se desliza en sus parlamentos, especialmente para reconocer la época y el pensamiento de esos años. En primer lugar, vendría la crítica política al sistema tradicional, autoritario, militarista, que venía gobernando y que se enfrenta a los valores de la juventud, de lo moderno. Luego, la crítica de la mujer que se abre pasos en un contexto que le es hostil e indiferente, se trata de identificar a la juventud moderna, como le señala Marta a su madre, “hemos vivido retardadas”, “no me interesa el amor, libre o atado, aunque el divorcio me parece una cosa para no alarmarse, sino muy natural y lógico”. Y, finalmente, la crítica a la iglesia, que ya había ayudado a encerrar a Marta en el manicomio, pero que en lo fundamental se relaciona con Bruno, el novio de su hermana, quien es hijo del Obispo, asunto espinudo que Dominici planteara por primera vez en el teatro venezolano.

CAPÍTULO III. 1945-1948. LAS DIFÍCILES DÉCADAS DEL CUARENTA Y CINCUENTA

“la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se pasmó el incipiente proceso de incremento cultural”.

Juan Liscano. *Venezuela Moderna* (1976).

Esta situación comienza a cambiar recién en los años veinte del siglo XX, con la aparición del petróleo en las finanzas públicas. La renta petrolera dio un poder predominante a Caracas para atender la mayor parte de las necesidades del Estado y produce un re-ordenamiento político-administrativo de la nación. La incorporación del petróleo en la economía muestra el poder que comienza a adquirir el Estado y de ahí que comience a cambiar en la práctica una reordenación de la nación. Como es fácil de imaginar, aquí ya aparecen con nitidez los nuevos grupos financieros, los productores agrícolas, ganaderos con cierta autonomía financiera, aparecen nuevas clases sociales, la clase media, los trabajadores del petróleo, los del campo y los concesionarios petroleros. El orden institucional también se altera, y el país requiere de instituciones que administren los negocios, así se crean los organismos del Estado, ministerios, empresas estatales, institutos autónomos, todo lo cual transformará definitivamente el carácter policial y controlador del Estado hasta convertirlo a poco andar en empresario.

1945-1948: Un cambio decisivo

El cambio fundamental que ocurrirá en este contexto se ubica en 1945 (golpe de estado para unos, revolución para otros) cuando los cambios serían más profundos y de mayor proyección: aparecen los partidos políticos como fuerza nacional y éstos asumen el poder, con orientaciones que hoy en día serían cercanas a las de los socialdemócratas, marxistas-leninistas y socialcristianos; incorporación de la clase media urbana en la economía nacional en forma creciente bajo las formas del comercio, profesionales, constructores y otras, con mentalidad nueva, quienes serán las que tomen responsabilidades en la administración del país y de la industria petrolera, también será perceptible la incorporación de la clase obrera, en gran parte sindicalizada desde 1936.

En este contexto se produce la Asamblea Nacional Constituyente, el primer cambio al Estado desde 1864 (salvo pequeños cambios en relación a los períodos presidenciales). La

Constitución de 1947 incorpora los derechos económicos y sociales de la sociedad, las regiones tendrían gobernadores a la cabeza y la elección del Presidente de la República se haría mediante votación universal, y cuyos resultados serían respetados por todos.

La conspiración militar en noviembre de 1948 derroca el gobierno de Rómulo Gallegos y deja sin efecto esta reforma constitucional. Mediante un decreto se ponen en vigencia normas del pasado. Al llamar a elecciones para una nueva constitución, la oposición gana en todos los estados, lo cual lleva a los militares a dar otro golpe de estado, que convocará a una Constituyente espuria, provisional, que duraría 10 años, constituyendo el denominado decenio de la dictadura.

Es época de inestabilidades para todo el continente. Esto afectó los cambios administrativos que se realizaban en el gobierno que venía poniendo énfasis en obras de saneamiento y lucha contra el paludismo y enfermedades venéreas que estaban minando al país. El salto en la producción petrolera para abastecer a los aliados hizo crecer el ingreso y dio pábulo a la idea de darle a la renta petrolera un empleo multiplicador, tratándola como un ingreso extraordinario que se aplicaría a la planificación, lo que se expresó en la frase de Úslar Pietri “sembrar el petróleo”, que desde entonces se sigue repitiendo. Se dio prioridad a la construcción de obras públicas, también se dio importancia a las edificaciones escolares públicas, tanto en Caracas como en la provincia, Esto significaba que la fisonomía de la ciudad comenzaba a cambiar. Se ampliaba el espacio de la ciudad. Caracas comienza a elevarse, se abandona el temor a los terremotos y se construye en altura. El censo de la población en este año señalaba que la población se aproximaba a los cuatro millones de habitantes. También cambiaba su distribución espacial, desplazándose la población desde el campo a la ciudad, especialmente a Caracas. En 1941 la población urbana era el 39% del país; en 1950, era de un 54%, y la rural descendía en ese período del 61% al 46%. En 1961, la situación ya era de 61% urbano y 39% rural.

A finales de 1945 se produce un cambio violento en el escenario político. El presidente Medina es derrocado y reemplazado por una nueva forma de gobierno fundada en la elección directa y secreta, con participación activa de la mujer, que se denominó la Revolución de Octubre. En este período se incrementa aún más el esfuerzo social. El presupuesto de educación llega al 12%. Se incorporaron más de 1 millón de niños a la educación primaria en 1948. Se crean nuevos liceos, se inicia la educación técnica, y el analfabetismo queda reducido al 10% en treinta meses. Se crean los comedores y roperos escolares (Liscano, 1976). Se da prioridad al desarrollo de la agricultura, con un fuerte acento en la creación de empleo.

Fue esta una época de oro para la radiodifusión, cuando se transmitían de cinco a seis programas dramáticos diarios, entre los que figuraron *La balandra Isabel llegó esta tarde*, de Guillermo Meneses y *Dios se lo pague*, del brasilero Joracy Camargo, primera obra de contenido social moderna de aquel país. El cine copa las tres cuartas partes de las salas de la capital, y sólo el 21% de los ingresos provenía del teatro. A partir de 1945, y como producto de la II guerra mundial, se produce la llegada de maestros extranjeros que estimularon la actividad teatral. Diversificando sus corrientes estéticas y lo universalizan, contándose, entre otros, Alberto de Paz y Mateos (en 1945), Jesús Gómez Obregón (en 1947), Juana Sujo (en 1949), todos los cuales enriquecen este período difícil para el país.

Este gobierno produjo importantes reformas en los tres años que duró, puso en práctica una amplia democracia y libertad, se produce un amplio movimiento de masas, pero adoleció de unidad ideológica, la alianza formada fue circunstancial, sin perspectivas, la modernización apresurada deseada no era posible inventarla, los aspectos sociales en que se empleó el gobierno se hicieron lentos por los naturales e insoslayables obstáculos educativos y culturales encontrados, los cuales a la vista de muchos eran mirados con recelo y desconfianza.

Tal vez, lo más resaltante fue el diseño de una consistente política petrolera efectuada por Juan Pablo Pérez Alfonso que orientó al país por más de sesenta años y el término definitivo de la herencia autoritaria gomecista.

Luego de un gobierno provisional de tres años que presidió el mismo Betancourt, en elecciones democráticas es elegido presidente Rómulo Gallegos por más del 70% de los votos, quien sólo duró en el poder nueve meses, siendo derrocado por los mismos militares que le acompañaban. La crítica de mayor peso que le hicieron los militares a este período fue que el gobierno había intentado penetrar a las fuerza armadas para desmoralizarlas, desunirlas e imponer un gobierno marxista, argumento que se usó también en el campo educativo para impugnar el Decreto 321, que ampliaba el sistema educativo, impulsado por el Ministro de educación Luis Beltrán Prieto Figueroa, y al que sectores de la educación privada, liderizados por la iglesia desde 1947, acusaban al gobierno de soviétización de la sociedad venezolana, orquestada desde Miraflores. La iglesia misma organizó jornadas venezolanizantes para enfrentar esta “amenaza roja” (Ramírez, 1997 y Olavaria, 2000).

La tendencia al autoritarismo en el país no era nueva. Al caudillismo decimonónico que hereda Gómez le siguieron en el siglo XX otros líderes de la misma corriente de talante poco democrático. Tal parece que la necesidad de un hombre fuerte, tipo caudillo, no ha sido un intento muy desdeñado en la historia de Venezuela, el cual adquiere un lugar preponderante,

reemplazando a programas o proyectos nacionales, a costa de la libertad y democracia, entrando en fuerte contradicción con la cultura civil del ciudadano moderno que se prefigura en la vida nacional. Por esto, se estima que el derrocamiento de Gallegos significó un retroceso de al menos diez años en el desarrollo de Venezuela.

La década de la dictadura: 1948-1958

El nuevo período de las dictaduras militares comienza con Delgado Chalbaud (1948-1950), y sigue con Pérez Jiménez (1950-1958), concluyendo el 23 de enero de 1958, cuando se reinicia la democracia. En este nuevo y duro período se refrena el ascenso educacional y cultural, se reprimen las acciones estudiantiles, se cierran planteles, se persigue a la gente de la cultura y se discrimina a todo aquel opuesto a su gestión, como expresa Otero Silva (1983:124), “la gloriosa juventud militar se adueñó totalmente del poder político y ahí mismo se parió el incipiente proceso de incremento cultural” que venía despegando, y que llevará a lo que en los años setenta se denotará como “una profunda crisis que obligaría a replantear en su totalidad el sistema educativo” (Liscano, 1976:619).

Cárcel, tortura y censura fueron los símbolos de esta década. Los testimonios de muchos artistas dan cuenta de ello, como explica Liscano (1976): “la dictadura me robó la capacidad de soñar” (decía Manuel Bermúdez); “no es fácil olvidar y mucho menos perdonar aquellos años de agobio” (expresa Rodolfo Izaguirre); “después de la tortura no se cree en nada, ni en nadie” (señalaba Héctor Mujica); la generación de Jesús Sanoja (1988) la define como “tan radical como frustrada ...no fuimos héroe sino testigos, lo suficiente como para repetir el nunca más”. Como se puede entender, la tortura también es vivir en un estado de permanente preocupación por la forma como el Estado puede interpretar lo que se dice y lo que se calla. Amedrentamiento y horror. Si el período de 1945-1948 ha sido considerado por Igor Filatov (1984, p. 18) como “el de mayor actividades en el uso de las libertades públicas como garantía constitucional en Venezuela”, en noviembre de 1948 esto cambiará radicalmente, y en 1952 mucho más.

En el teatro hay pocos casos reseñados. En 1948, Rafael Guinand interrumpe su programa en la radio, titulado *El Galerón*, por orden del gobierno militar. En 1950, Gómez Obregón al preparar el estreno de *La fuerza bruta* de John Steinbeck (cuyo título original es *Of Mice and Men, De hombres y ratas*), salió publicada en el periódico *Últimas Noticias* una foto de elenco en donde uno de los actores (Gilberto Pinto), parecía tocar la pierna de la actriz Luisa Motta, razón que aprovechó el periódico *La Religión*, dirigido entonces por Monseñor Jesús María Pellín en su editorial, para decir que la trama de la obra “si leída repugna, mucho más llevada a escena”

(facsimile en Pinto, 1999, p. 68), moralidad que aprovechó la dictadura para decretar la suspensión de la función y separar a Gómez Obregón de su cargo (y de paso, congraciarse con la Iglesia), ocultando el hecho de que lo consideraban un subversivo.

En 1953, mientras los integrantes del Grupo Máscaras, de tendencia marxista, preparaban un homenaje al grupo el local fue secuestrado por la policía; este mismo año la obra *Los adolescentes* de Román Chalbaud, el autor más popular de la década, recibió el Premio del Ateneo de Caracas, pero ésta no pudo estrenarse por innumerables problemas surgidos, como falta de actores jóvenes, dudas sobre su argumento, todo lo cual llevó a pensar que fue por censura impuesta.

Ese mismo año en Maracaibo, el nuevo rector, un militar, expulsa de la universidad al grupo Sábado que dirigía Inés Laredo, tildándolos de payasos. Igualmente el Centro Teatral de Maracay fue cerrado por negarse a desfilar en la Semana de la Patria, en 1954, instituida por la dictadura.

Al mismo tiempo, Berta Moncayo, actriz del Teatro del Pueblo se retira de éste porque antes de cada función su director, Manuel Rodríguez Cárdenas, les recordaba y advertía sobre el ideal nacional creado por el gobierno militar (Ferrari, 1997, p. 39).

Luis Peraza se retiró de sus actividades públicas entre 1954 y 1958, presionado por la dictadura (Bata, 1996, p. 94-96). Ese mismo año de 1954, el gobierno militar le retira la subvención oficial a la Escuela Nacional de Artes Escénicas que fundara Juana Sujo, señalándole que se olvidara del teatro, porque ese es un arte pasado de moda (Márquez, 1996, p. 42). En 1955, al estrenarse otra obra de Chalbaud, *Caín adolescente*, éste fue interrogado sobre si la obra era comunista debido a que ocurría en un cerro, porque hablar de la pobreza estaba prohibido por el régimen (p. 72).

En 1957, las obra *Las brujas de Salem*, dirigida por Horacio Peterson fue cuestionada por los militares y él amenazado, por ser extranjero, de que se arriesgaba a ser puesto en la frontera (Ferrari, 1997, p. 59), aunque logró estrenarla. Igualmente, Luis Peraza también dejó sus actividades radiales (1954-1958) debido a las presiones de los militares, que en sus últimos años se deslizaron, como señala Carmen Mandarino (1997, p. 146) “en medio de acrecentada represión, campos de concentración, asesinatos de líderes, censura”.

No sin razón, Isaac Chocrón (1988, cuerpo 5, p. 140) al resumir los años cincuenta expresa que estos “fueron los años de los textos poéticos, quizás porque sus eufemismos y simbologías burlaban airosos la censura perezjimenista”. Sin embargo, habría que acotar como dice Pinto (1999, p. 76), que el misterio de la condición humana y el terror desatado por el

régimen hizo que muchos colegas teatristas pasaran este período con indiferencia, desesperación, o mudos, “se quedaron tranquilos, como si el asunto nada tenía que ver con ellos. La servidumbre ha sido, y aún lo es, una de las inclinaciones más despreciables de la nación venezolana”.

CAPÍTULO IV. 1959-1998. LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA Y EL TEATRO EN DEMOCRACIA

“El sistema representativo no basta. Tampoco basta el desarrollo económico. Ni basta la promoción social. Es necesario acompañar el esfuerzo político, el impulso industrial y el ascenso del hombre en la masa con la renovación cultural”.

Alfredo Tarre Murzi. *El Estado y la Cultura* (1972).

En enero de 1959, ya de vuelta la democracia, se convoca a elecciones y el Congreso asume el rol de un Congreso Constituyente, redactando una nueva Constitución, aprobada por la unanimidad de los sectores representados la cual sería promulgada en 1961 y regiría hasta 1999. Para lograr este fin, se firmó previamente el denominado Pacto de Punto Fijo, cuyos líderes fundamentales, Rómulo Betancourt (Acción Democrática, AD), Rafael Caldera (Partido COPEI) y Jóvito Villalba (Unión Republicana Democrática, URP) –a los que luego se sumaron la iglesia y la totalidad de grupos gremiales, sindicales y empresariales-, observando la inestabilidad y frustración de la mayoría del país ante su historia reciente plena de cárceles, exilios, acordaron gobernar bajo una coalición de estos partidos, dar participación pasiva a los sectores para utilizar la renta petrolera, divulgar el ideal democrático o de pluralismo, defenderse tanto de las intentonas militares como de la guerrilla fidelista –triumfante desde 1959-, y modernizar el Estado. Este pacto duró cuatro décadas desgastándose y dar paso a un nuevo régimen político.

Sin embargo, el pacto excluyó al Partido Comunista, cuyos militantes había sufrido igualmente los rigores de la dictadura y tenido una gran participación en su derrocamiento, produciendo lo que Tulio Hernández (2007b) estima como una fractura cuyas secuelas se harían sentir cuarenta años más tarde, porque ésta también se produjo en AD en forma triple, primero con un grupo de jóvenes que solicitaban al gobierno de Betancourt políticas más de izquierda como la nacionalización del petróleo y reforma agraria, a éste quienes maltrata y persigue, obteniendo que estos grupo tomaran el camino de la guerrilla; luego ocurrió lo mismo con su movimiento sindical y, en 1968, expulsa del partido a Luis Beltrán Prieto Figueroa, líder histórico de los educadores. Estos grupos heridos de muerte, resignados y en silencio por más de 30 años, fueron los que recuperaría Hugo Chávez. Mirados estos hechos con la distancia del tiempo, no puede menos pensarse que fue el producto de una ruptura de la intolerancia y es lo que en el presente se considera la falla de origen de la democracia.

Cualquiera que fuera su orientación y, en especial, sobre la estructura del Estado, esta Constitución dejó tres tipos de vacíos u omisiones: Primero, no tomó en cuenta ciertos procesos

que ya se habían iniciado en el país en el campo económico, social, de las comunidades y de las regiones que habían gozado de cierta autonomía; segundo, aparentemente la estructura que venía de la etapa gomecista habría quedado vigente, tal vez algo modernizada, pero igualmente constituiría un rémora pesada de sobrellevar; y tercero, otros avances enunciadas en los episodios de 1947 ya comentados no habrían sido considerados e introducidos en esta constitución. Estas imprevisiones constituirían la base de las ideas para actualizar, modificar o reformar el régimen administrativo del país, que en los años ochenta retomarían algunos autores para proponer cambios o correcciones profundas a la organización del Estado, como por ejemplo las ideas de José Núñez Tenorio, sobre el Estado democrático o la tesis sobre el Estado gomecista de Kléber Ramírez, ambos seguidores de Hugo Chávez, que se analizan más adelante en detalle al examinar las bases teóricas de su futuro gobierno.

En tres décadas de democracia vividas, ya se observó un proceso de cambios que no podía desconocerse y, aparte del ejercicio de las libertades públicas, de la celebración periódica de elecciones y del respeto a sus resultados, del funcionamiento de un estado de derecho, al mismo tiempo también se incrementaba la riqueza social, la educación y el trabajo, una infraestructura productiva y se abrían oportunidades de participación política y económica como no se tenía memoria. No obstante, no todo el panorama era tan floreciente, porque el proceso también acusaba serias fallas. Dentro de estas fisuras se podrían señalar, como bien apunta desde una perspectiva principista Marco Tulio Bruni Celli (1986, p. 23), excesiva centralización y concentración del poder en pocas manos, prácticas autocráticas, anticuados sistemas de elección que atentaban contra la representación popular, carencia de controles en la administración pública, prácticas de corrupción pública y privada, hipertrofia de las funciones del Estado, excesiva burocratización, altos costos e ineficiencia de los servicios públicos, despilfarro de recursos, desviaciones desarrollistas y populistas, demagogia y promesas incumplidas.

El principio que subyace en esta perspectiva era que la democracia se estabilizaba y consolidaba en la medida de su eficiencia y legitimidad, por lo cual era imperativo superar sus dificultades. Las mayores responsabilidades que se debían otorgar recaerían en el liderazgo y en la eficacia institucional y funcionamiento del Estado. En suma, en su capacidad para dar respuestas ante las ahora urgentes e impostergables necesidades del país. Huelga decir que este llamado y la comprensión de este principio cayeron en oídos sordos, trayendo como consecuencia un agravamiento de todos los factores señalados, los que incluso amenazaron a la democracia misma.

Para Alberto Quiroz Corradi (1986, pp. 41-42), el 23 de Enero de 1958 comenzó la “siembra de los sueños”, acompañada de una historia fabulada que sostuvo al nuevo régimen (la épica de derrocar la dictadura), la cual a poco andar demostró ser no sólo ineficaz sino que también fue absorbida por los partidos políticos tradicionales que tomaban el poder. Lo peor y más grave de este cuadro político fue que en 1968, el afrentado dictador obtuvo más votos populares que los héroes de la clandestinidad. Este hecho, habría sido “el primer campanazo de alerta sobre las posibilidades de que los sueños sembrados no eran todos agradables”. Era el primer evidente y ostensible rechazo a como se estaban manejando el sistema, especialmente sobre las condiciones de vida de la población y del deterioro de los servicios. El segundo campanazo lo constituyó el resultado electoral municipal de 1984, en donde se manifestó una alta abstención, lo cual significaba que “el elector nacional empieza a cansarse del entorno político del sistema” (Ibid.). Este alerta sería más grave que el anterior porque estaría tocando la estructura misma del poder político. Ya parecía que algunas cosas llegaban a su límite, el abuso exagerado de los partidos, concentración del poder y corrupción y la poca representatividad. Esto era la más irrefutable muestra de insatisfacción popular y de serio cuestionamiento político al que había que prestarle una debida atención. Lo que parecía faltar era “el aliento para mantener viva la ilusión que los sembradores de sueños prometieron en 1958”. El último componente delicado, que se suma a las anteriores fue la grave crisis rentista que se venía configurando desde los años ochenta, tanto en lo financiero como en lo social, abordada de manera muy limitada e incompleta, y más bien irresponsable.

El punto más crítico lo constituyó el impacto que tuvo el llamado “viernes negro”, en Febrero de 1983, la primera devaluación de su moneda, cuando los venezolanos de a pie conocieron en las noticias lo que debían haber supuesto por mucho tiempo antes, que el Estado venezolano había venido viviendo por encima de sus posibilidades económicas, con sus graves consecuencias arrastradas como país endeudado, con inflación creciente y con una carga de pobreza que retaba a cualquier política de corte social y de desarrollo.

En efecto, el carácter de la política social a partir de 1980 (y hasta 1998) deriva del marco constitucional creado en 1961, en el cual se la definía como un derecho universal y se otorgaba al Estado la función de garante y responsable de su formulación y ejecución, tareas que se adelantaron como un conjunto poco coherente de acciones, programas y planes sectoriales e intersectoriales bajo el concepto de “inversión social”, vale decir, cuyo objetivo era el de proporcionar recursos humanos para el funcionamiento de la economía. Sólo a fines de los años ochenta se comenzaron a otorgar subsidios directos, se eliminaron los indirectos a los

componentes de la canasta básica, y se crearon programas sociales que cubrieron diferentes áreas y necesidades, desde las becas alimentarias para niños en edad escolar y hogares de cuidado diario hasta microprogramas dirigidos directamente a combatir la pobreza. Baste mencionar que durante estos años la economía no creció, en términos de su PIB. A pesar de un pequeño repunte a fines de la década, y hasta 1991, cuando el crecimiento petrolero llegó a alcanzar el 9,9% y el no petrolero un 8,6%, no se registró un incremento sostenido del número de hogares en situación de pobreza, que pasaron del 24% a comienzos de los ochenta a 59% al finalizar la década (Thais Maingon, 2004, p. 54).

Los ajustes económicos emprendidos (nunca bien culminados en los noventa), consecuencia de una visión neoliberal, modificaron las regulaciones del mercado de trabajo, reformaron las leyes de seguridad social, la ley del trabajo, la administración pública y la transferencia de competencias a las regiones que dejaron tres rezagos importantes: un aumento mayor de familias en la pobreza -que de ahora en adelante se convierte en el tema central del debate social y político-, mayor desempleo y el crecimiento progresivo del sector informal de la economía. Esto trae como lógico resultado una mayor exclusión social, a pesar de lo cual, entre 1992 y 1994, la pobreza presenta una reducción poco significativa, para alcanzar en 1996 su máximo deterioro en 77,1%. Ya a mediados de los noventa el sector informal pasó de un 34% en 1990 al 49% en 1998. Igual ocurriría con el desempleo que alcanzó en 1998 un 11%. En este escenario aparecen organizaciones ONG que ejecutarán parte de la política social, especialmente en conjunto con los gobiernos regionales y locales. Las consecuencias no se hicieron esperar, deterioro de las instituciones financieras y públicas, aumento del gasto social privado, atomización y fragmentación marcada de la sociedad y derrumbe de las debilitadas capacidades de respuesta de las políticas públicas.

En esta coyuntura política, fue en donde aparecieron claramente las fisuras y los límites que se encontraron como obstáculos: la tenaz y persistente tradición cultural de los comportamientos de tipo autoritario, caudillesco, clientelar, lo que ha llevado a pensar y a revisar con mayor detenimiento la idea de que las reformas estructurales puedan modificar las costumbres de una sociedad, es decir, puedan alterar su cultura.

Desde la perspectiva de la política cultural venezolana, a partir de 1959 se presentó un fuerte desafío para desarticular todo lo hecho por las dictaduras puesto que el artista y el intelectual fueron vistos como un trasgresor y, en general, un sujeto que personifica la antinomia cultura-dictadura. Por esto se estima que la democracia y la libertad que lleva consigo deberían exaltar la cultura. Señala Alfredo Tarre Murzi (1972), quien fuera Director del primer instituto

cultural creado por la democracia, que el Estado democrático está obligado a garantizar el derecho a la cultura, como lo reconoce la Declaración Universal de los Derechos del Hombre. La constitución promulgada en 1961 establecía en su artículo 83 que el Estado fomentará la cultura en sus diversas manifestaciones, sin discriminaciones de ningún tipo, sin exigir sometimiento alguno sin preferencias generacionales y sin reparar en sus tendencias o escuelas.

En los inicios del gobierno se propuso al parlamento la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) como rector de la política cultural del Estado. No sería sino hasta el año siguiente cuando se le estampó el cúmplase oficial y cuatro años más tarde, el 10. de Octubre de 1964, fue designada su primera Junta directiva. Al momento de ponerse en funcionamiento este instituto, sus objetivos y funciones ya habían perdido tempo al punto que se hacía muy difícil su cumplimiento, la dinámica del país lo ponía como insuficiente, especialmente por su estrecho presupuesto que era, paradójicamente menor al que les había asignado a esas actividades la dictadura anterior (Otero, 1983, p. 125). De esta forma al INCIBA se le fue restando importancia y durante los próximos gobiernos democráticos se fue sellando su desaparición,

Betancourt durante su quinquenio le declaró una guerra sorda a la Taguara de la cultura y ni siquiera le permitió funcionar como tal; funcionó luego durante los cinco años de Leoni, pero bajo condiciones precarias... Tampoco se preocupó de recatara el Doctor Caldera, a pesar de los indiscutibles atributos intelectuales que lo distinguen; al final del gobierno de Caldera no quedaba INCIBS sino cenizas (p. 127).

En este punto no puede dejarse escapar la observación que hizo el dramaturgo José Ignacio Cabrujas (1982, p. C-8), quien fuera uno de sus directores de este instituto, al enfatizar que el gobierno de Betancourt postergó su funcionamiento argumentando que “cultura y arte en Venezuela eran un reducto de comunistas, con la correspondiente estafeta en La Habana”.

A su vez, el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) reemplazó el INCIBA por un nuevo organismo, el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), que asumió similares funciones en un ambiente plural, descentralizado y moderno, aunque igualmente sufrió de asfixia presupuestaria y de gigantismo burocrático que entrabaron sus acciones. No obstante, en 1975, José Antonio Abreu crea la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, desde donde se fundó el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, que con un gran presupuesto se convirtió en un fenómeno cultural y social que ha rescatado niños y jóvenes de males corrosivos como las drogas y el alcohol y convertirlos, con instrumentos en manos, en individuos sensibles e integralmente formados. En 1988 Abreu fue designado ministro de Estado para la Cultura y, simultáneamente, Presidente del Consejo Nacional de la Cultura, cargos que ocupó hasta 1994.

Este sistema luego pasaría a ser la Fundación Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela (FESNOJV) que ha recibido reconocimiento mundial. Este sistema, y que comprende 120 orquestas sinfónicas juveniles y 60 orquestas sinfónicas infantiles, con más de 110.000 jóvenes y niños participando en el programa.

El gobierno siguiente de Luis Herrera Campins (1980.1985), le mantuvo este esquema de constreñimiento presupuestario añadiendo una nueva estructura ineficaz, como lo fue el Ministerio de la Cultura, duplicando sus funciones.

Esto muestra que aún en democracia la actitud de los diferentes gobiernos ha sido claramente estrecha e inconsistente ante un hecho real, cual era que la mayor parte de los intelectuales y artistas de esa época en Venezuela adoptaban posiciones críticas y de oposición a los gobiernos en el poder y no profesaban la ideología oficial. No de otra forma podría explicarse la actitud que mantuvieron representantes del gobierno socialcristiano de Herrera, al plantearse internamente un debate sobre la cultura y el rol que les correspondía en 1981, como lo expresaba Julio César Pineda (1981, p. C-7):

Los marxistas hacen la cultura y la aristocracia paga por verla. ¿Dónde están los críticos literarios socialcristianos? ¿Dónde los poetas? ¿Dónde los libros que definen la posición social cristiana frente a la cultura?... De los cuarenta o cincuenta grupos culturales que funcionan en Caracas todos son marxistas y todos están siempre subvencionados por el Estado; se está subvencionando una forma de pensar que quiere acabar con el Estado y esa es una actitud ingenua. Las obras de teatro son de autores marxistas y las críticas de los especialistas vienen cargadas entre líneas e una gran sustancia ideológica.

Por otra parte, el análisis de los cuatro primeros Planes nacionales quinquenales de la Nación, llevan una similar orientación y discontinuidad de objetivos. Hasta el tercer plan, la cultura no aparece nombrada explícitamente, en el cuarto plan ésta se asocia con las estrategias del desarrollo social, en el quinto plan no se le otorga mayor significación, y en el sexto plan, ya en la década de los ochenta, se le integra como un componente más el modelo de desarrollo nacional general, más bien ahocicada a las política de comunicación.

Como explicaba Otero Silva (1983, p. 133-134) la cultura se administraba con un “criterio estático, superficial, centralista”, funcionando todo prácticamente desde la capital y sin mayor proyección, vale decir que el Estado realizaba un labor que no sólo se caracterizaba por un “mezquindad de su esfuerzo en los destinos de la cultura”, sino que también se agregaba una “errónea orientación de ese menguado esfuerzo”. El sector privado e internacional, que contaba con unas cien organizaciones culturales financiadas, tampoco aportaba su cuota de interés y

actividad, más bien “se aprovechan de la indiferencia estatal para fundar y controlar organismos culturales populares que no siempre buscan dar luces al pueblo sino alienarlo”.

Esta situación de debilidad de las políticas culturales por parte del Estado y del sector privado ya había sido advertida por varios artistas durante esta década de los años ochenta, como ocurrió durante el Foro sobre Cultura efectuado en 1982 (p. C-18), en donde el dramaturgo Isaac Chocrón, al decir que “no solamente el Estado venezolano, a través de la historia, se han desinteresado en la cultura, sino que las clases dirigentes o millonarios han hecho lo mismo”, o José Ignacio Cabrujas, quien expresaba “de los mencionados 150 años de identidad política, tan sólo diez corresponden a gobiernos presididos por un hombre culto”, o como Otero Silva quien en esa oportunidad expresaba que las clases dirigentes del país “han prejuizado la cultura de las masas como un peligro para sus privilegios”

Este desarrollo discontinuo y débil de la cultura ha dado el modelo para la realización de todas sus actividades específicas como lo es el teatro y es lo que ha dado paso a considerar las actividades del teatro como esporádicas y que a partir de 1959 se encauzan por una senda más regular y de renovación. Sería ésta la época en que un grupo de autores moderniza el teatro y lo lanza a la escena internacional. Según Carlos M. Suarez Radillo (1976, pp. 65-67), este nuevo teatro tiene como motivación la realidad nacional en profundidad, expresada en un realismo crítico, utilizando formas nuevas.

En 1959 se realiza el Primer Festival Nacional de teatro, en donde se da a conocer la nueva generación de autores, en 1961 se celebra el segundo y en 1967 el tercero, luego vendría el cuarto en 1979, y quinto y sexto que se realizan consecutivamente en 1982 y 1983, todos los cuales contribuyeron a estimular la dramaturgia nacional, nuevos actores y grupos de mayor calidad, en 1967 se crea El Nuevo Grupo (cierra en 1988), con el fin de promover el teatro en Venezuela, en 1976 este grupo inicia los concurso de dramaturgia para promover la las nuevas generaciones, en los setenta aparecen las vanguardias en el país, en 1971 aparece el grupo Rajatabla. Desde 1973 comienzan a realizarse con apoyo financiero del Estado los festivales internacionales de teatro, en 1976, conjuntamente se dieron el III Festival Internacional y la IV Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo, y en 1978 la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, festivales que a partir de 2002 no se volvieron a repetir. Aquí ya se hace patente que el desarrollo del teatro está organizado y es estable, con sus correspondientes generaciones, por así llamarlas para diferenciarlas en el tiempo, la del sesenta (de la renovación, incluyendo a los de fines de la dictadura, del Primer Festival Nacional), la del setenta (de relevo),

la de ochenta (del Círculo de dramaturgos) y la del noventa (del Centro de Directores para el Nuevo Teatro, CDNT).

Los problemas de la cultura y el teatro en la democracia

Siguiendo a Tarre Murzi (1972, pp. 55-72), quien fuera el Director de la primer institución cultural el período democrático, Venezuela es un país en donde la cultura confronta problemas, “son problemas inherentes al pasado, una tradición d barbarie en la que se mezclan las guerras civiles, el analfabetismo, la absurda centralización administrativa, la violencia instintiva, los flagelos endémicos y la apatía del venezolano, un ser aplastado por medio siglo de frustraciones”, en la cual cierta cultura entra por la televisión, aun cuando en ciertos dominios es importante, como lo es en las artes visuales que ha tenido resonancia en estos años. En esto parecen ser culpables las instituciones del Estado, como ya se ha visto, el parlamento por su silencio y menosprecio y la sociedad por su falta de apoyo.

En este aspecto, se señala que en relación con la libertad de expresión, hubo presiones y suspensiones de periódicos, especialmente en los álgidos años de 1960 al 1962, cuando un decreto del Ministerio DE Relaciones Interiores decreta censura cuando “se ordena que todas las publicaciones del país, sea cual fuera su naturaleza, se abstengan de dar informaciones relacionadas con el orden público... sin consultar previamente con los funcionarios designados al efecto por este Despacho, o por las respectivas gobernaciones de Estado”. En 1965, fueron clausurados diarios, agresiones a los medios y detenciones de periodistas. Durante el gobierno del Presidente Caldera, en 1971, se continuó con decomisos y confiscaciones de diarios y revistas políticas, al igual que en el siguiente período de Carlos Andrés Pérez y en el de Luis Herrera Campins se levantaron expedientes a periodistas de izquierda. Según Eleazar Díaz Rangel (2002, pp. 23-27), el período más negro de restricciones a la libertad de expresión, que controló a casi la totalidad de los medios, fue la restricción en la entrega de divisas para comprar papel a través de un régimen de cambios diferenciales (Recadi), establecido por el gobierno del Presidente Jaime Lusinchi.

La relación de la cultura con la política en este período estuvo muy distanciada, son pocos los políticos cultos y “poca la ingerencia de la educación y la cultura en las lides civiles y militares”, a pesar de que muchos artistas e intelectuales comienzan a intervenir en la vida política de la nación. Todavía el gobierno considera como “gasto superfluo lo invertido en bibliotecas, teatros y centros de cultura” y su monto fue ínfimo.

La iglesia venezolana, aunque ha sido generalmente tolerante con la cultura, durante estos años aparecieron “corrientes de intolerancia frente a las manifestaciones de la cultura”, censurando obras de teatro y obras de arte, llegando hasta patrocinar la violencia contra obras de arte, “un sacerdote que no estaba de acuerdo con una escultura, tomó un garrote y la destruyó en una exposición pública. Otro prelado iracundo que participó en un foro organizado por el Instituto de Cultura instigó a un grupo de jóvenes a destruir grabaciones y filmes de carácter cultural”.

Desde la perspectiva de las publicaciones oficiales de teatro, no dejan mejor parado a este período, así por ejemplo, en el Catálogo de autores de la editorial Monte Ávila, de propiedad del Estado, en su edición más completa de 1994, sólo se mencionaban a 20 autores teatrales de este período, incluyendo a diecinueve obras de ellos (de 63 en total). En su catálogo renovado de 2002, en su sección teatro, ahora sólo aparecerán doce dramaturgos en total. En el catálogo por Internet de 2005 (según la Biblioteca virtual Cervantes), sólo se reconocen a ocho dramaturgos. De hecho, esta misma tendencia se ha mantenido en estudiosos y críticos de teatrales al efectuar un recuento de autores y obras durante la primera mitad el siglo XX, en donde se obtuvo un resultado sorprendente. Desde el trabajo de Juan J. Churión (1924), pasando por los de Guillermo Feo Calcaño (1948), Rubén Monasterios (1950), Carlos Salas (1967), Leonardo Azparren (1967), Orlando Rodríguez (1991), y el de Alba Lía Barrios et al (1997), se llega a reconocer en total sólo a treinta y seis (36) autores dramáticos para este período, de un total de unos doscientos autores relevantes y de más de 300 en total, encontrados en investigaciones posteriores, abriendo muchas interrogantes respecto de estos olvidos u omisiones (Chesney, 2004).

La censura, a pesar de que el INCIBA proclamó que “no podía haber cultura regimentada, cultura formal del Estado, cultura sectaria, cultura dogmática o cultura cerrada” si se deseaba ser un país libre, democrático y en desarrollo, se produjeron incidentes de este tipo en Caracas. Desde 1970 el cine tuvo un significativo crecimiento, tanto es así que entre 1984-1998, se llegó a producir en promedio, quince obras por año, considerado su cenit que bajaría ostensiblemente en el siglo XXI. No obstante, en junio de 1971, la policía suspendió intempestivamente la proyección de una película en una barriada de Caracas; en 1982, la película *Ledezma, el caso Mamera* fue acusada de apología del delito, y en 1987, la cinta *Macu, la mujer del policía*, también basada en hechos reales que involucraban a agentes policiales, corrupción, pobreza e injusticias, fue blanco de fuertes críticas y censuras, como lo ha señalado Veronique Valedon (2005). Igualmente, en otro episodio un policía agredió durante una entrevista en la televisión a un artista que exponía en el Museo de Bellas Artes, por presuntos desacuerdos con el contenido

de una de las obras expuestas. Posteriormente, en 1972, una planta de TV fue multada por haber proyectado *Hamlet* de Shakespeare, hecho que luego se repitió al presentar *Romeo y Julieta*, en versión de Castellani, acciones todas alegadas en defensa de la moral y las buenas costumbres que se amparaban en normas anacrónicas, rigurosas, que amenazaron con convertirse en restricciones o censura contra la creación artística. Un ejemplo de este esquema de normas fue a principios de 1976, cuando el cuento de Salvador Garmendia *El inquieto anacobero*, de acuerdo con Isaac J. Pardo (1991), fue acusado judicialmente por lesionar “los principio morales de la sociedad venezolana”, relato que recrea la vida del cantante Daniel Santos y en donde se nombran las palabras “coño, vaina, carajo, puta y signar, entre otras”.

En el dominio estrictamente teatral, se reconocen casos de censura típicos del régimen gomecista; en 1961, en ocasión el Segundo Festival Nacional de teatro, financiado por el Ministerio de Educación (Dirección de Cultura), fueron censuradas por faltas a la moral, la obra *Sagrado y Obsceno* de Román Chalbaud, pieza que protestaba contra el régimen, contra la iglesia y la represión, sensual y ambientada en el mundo del hampa, igual ocurrió con la obra. Según Carlos Salas (1967, p. 331), esta obra fue prohibida luego del festival, cuando se presentó en el Teatro Nacional; igual ocurrió con *Lo que dejó la tempestad* de César Rengifo, que forma parte de su trilogía “Mural de la Guerra Federal”, ocurrida en el siglo XIX, en donde se muestra una radiografía acuciosa de los hechos que sacudieron durante un quinquenio a la nación y en la cual los campesinos que viven en condiciones casi feudales, abandonan sus ranchos para engrosar las filas de Ezequiel Zamora, de quien solamente han oído hablar como un liberador, pero que culmina con la muerte insólita y absurda del jefe revolucionario, con la frustración consiguiente de sus seguidores, aunque deja en la voz de una personaje oscilante entre la enajenación y la visión futura iluminada, Brusca, la esperanza que ha de llegar con el retorno de Zamora, “¡Yo les digo que sólo está dormido! ¡Lo digo y lo diré porque es lo cierto! ¿Lo oyes?”. La obra por la irreverencia de su tema y lenguaje fue desalojada del Teatro La Comedia.

En 1964, bajo el patrocinio el Ateneo de Caracas, se estrenó la obra *La quema de Judas*, escrita y dirigida por Chalbaud de gran éxito, especialmente por el contexto social y político en que se desenvuelve, tras la subida al poder de Fidel Castro, como lo expresó el autor al decir que en los año sesenta había “una gran efervescencia de que esa podía ser la solución para Latinoamérica. Todos lo creímos.” (Ferrari, 1997, p. 73). En los periódicos aparecieron avisos en contra de la obra y relata Chalbaud que en una ocasión alguien compró la función completa para que no fuera nadie.

En 1967 el director brasileiro Martim Goncalves vino invitado por el Ateneo de Caracas a dar un curso sobre teatro contemporáneo y escogió para llevara a escena la obra de Nelson Rodríguez *Álbum de*

fanmilia y como reseña Rubén Monasterios (1971, p. 70 y 120), el simple anuncio de esta obra hizo chillar de horror a los más oscuros cerebros que nos rodean –comunicados por la prensa local protestando y solicitando la censura y todo eso... afortunadamente los censores, pues aquí los hay, y de los más torpes, nos se dieron por aludidos”. Situación semejante ocurrió con el Teatro Experimental de Arquitectura (TEA) de la Universidad Central de Venezuela, grupo orientado hacia obras de protesta social y política, asumiendo experiencias formales en la puesta en escena, con buena crítica. En Julio de 1968, en momentos de una crisis interna entre el Centro de estudiantes y el grupo, deciden llevar a escena la obra *Tito quería ser una mujer de la vida pero su mamá era arquitecto*, que creó el conflicto, producto de lo cual el Centro de estudiantes intervino al teatro y tomó su sala, desalojando violentamente a sus miembros. El TEA explicó que, según ellos, la clave fue la presentación anterior de la obra de Jean Genet *El Balcón*, a cuya puesta se opuso el Centro de estudiantes, “entiéndase bien: la oposición fue contra Genet, contra *El balcón*”, vale decir, reaccionaban contra un teatro no conformista, “contra el más puro teatro de denuncia”, mostrando al estructura mental de jóvenes que censuraban la experimentación de compañeros de estudio creadores muy reconocidos que llevaron a un significativo sitial al grupo.

José Ignacio Cabrujas fue durante dos años Director del Departamento de Teatro del INCIBAy en su recuento de este período expresa que su labor fue “a todas luces frustrada e inconexa”, que ha cumplido una labor de “adorno” y que para ciertos funcionarios sólo consiste en “velar por el mantenimiento de la moral pública”, en cuya función logró garantizar seis producciones y dos subsidios (al Teatro de Chacaíto y a El Nuevo grupo) y la creación del Teatro Nacional de Venezuela, institución que sólo duró ocho meses, durante los cuales se produjeron cuatro espectáculos y 110 representaciones, lo cual mostraba una actividad profesional significativa. Desde el Presidencia de la institución se sintieron las presiones sobre algunas de estas producciones, como lo reseña Tarre Murzi (1972, p. 177-1978):

desde el estreno de *Ricardo III* en enero de 1972, hasta la presentación de *Ubu Rey* en agosto de ese mismo año: “Ricardo III despertó suspicacias en determinados sectores que veían al Duque de Gloster la síntesis pintoresca de un personaje de la política local. Un vocero de la prensa con manifiesta ignorancia conjuró el montaje en términos sacristanescos y desde allí en adelante fuimos testigos de la más insólita campaña jamás ejecutada contra un organismo cultural del país. Después del estreno de *Ubu Rey* la situación la situación comenzó a hacerse conflictiva... que me hizo sentir la necesidad de renunciar al cargo.

Con esto Cabrujas dejaba claro una situación que no era de abierta censura, de hecho confiesa que nunca recibió presiones del Presidente de la institución, aunque señaló que “es obvia la existencia de síntomas cada vez más claros de intolerancia y tartufismo en organismos el Estado”, refiriéndose a la antigua Inspectoría de Espectáculos que le mutiló textos de *Ubu Rey* con impunidad, con lo que mostraron “una atávica ignorancia y un concepto fascista del arte”. Para él, la única solución era la de un “sustancial cambio en las estructuras sociales y económicas del

país, como paso previo a una actividad cultural efectiva”. Estos síntomas parecían hacer retornar al país a los caducos esquemas del pasado.

Similares ideas expusieron dos de estos dramaturgos de la época que en un contexto álgido propiciaban estos cambios. Román Chalbaud, en charla efectuada en La Habana en 1961, luego de la censura de su obra *Sagrado y obsceno*, explicaba que la organización del teatro en Venezuela, luego del Segundo Festival Nacional, “nos han quitado el teatro que teníamos y nos han quitado la poca ayuda económica con que contábamos”, y sobre la censura a su obra, explicaba, “en mi caso no prohibieron la obra por motivos políticos, sino porque dijeron que era vulgar... Ellos de frente no dicen: se prohibió la obra porque critica al gobierno, pues se supone que un gobierno de democracia liberal debe permitir que se le critique”, y frente a una pregunta de un espectador sobre a qué llamaría un teatro revolucionario, respondió: “la misión de un escritor revolucionario es mostrarle al pueblo sus problemas; quienes son sus enemigos, qué ideas son sus enemigas... lo que importa es que la obra tenga calidad y sepa presentar nuestros problemas” (Arrufat, 1961, pp. 90 y 99).

En forma similar, el dramaturgo Gilberto Pinto, en un documento escrito en 1974 sobre las características del teatro venezolano, expresaba que tal obra lo es porque su autor era nacional, “cualquier bastardización –entiéndase: obra extranjera adaptada- es rechazada de plano por mí”, al tiempo que planteaba cómo debería ser el verdadero teatro, “serio y científico que plantea la necesidad de terminar con la diferencia clasista, con la desigualdad de los derechos del hombre, con la injusta forma en que está repartida la riqueza, y que estima que ha llegado la hora irresistible de imponer el socialismo” (p. 2).

Ambos dramaturgos, surgidos a la escena durante épocas de dictadura, que así se expresaban en estos tiempos con democracia, en años cercanos del futuro intervendrían con significativos roles artísticos en defensa del nuevo régimen que surgió en 1999.

En 1978, reseña Guillermo Korn (pp. 42 y 120) problemas de censura con las obras *Los chicos de la banda*, de Mark Crowey, presentado en el teatro Las Palmas y *Pluto y la riqueza* de Aristófanes, versión de *Pluto*, del mismo autor. La primera llamó la atención del crítico porque a Conchita Obach “fiscales y censores se le enfrentarán, seguro” y, en la segunda, se menciona que ya se conocía la preocupación “del Fiscal Medina que señalaba la necesidad de enfrentar la pornografía en los papeles impresos distribuidos en los puestos de venta de periódicos y revistas de Caracas”.

La censura es incompatible con la democracia y la libertad de creación, pero como advertía Tarre Murzi (1972, pp. 11 y 71), también hay que cuidarse tanto “de la censura emanada

del Estado como de la censura que viene o se produce de las propias empresas que controlan los medios de comunicación social”, sugiriendo también que “el estado venezolano no ha estado a la altura de sus responsabilidades al encarar el problema de la cultura. Si la dictadura se mostró negligente frente a la cultura, el régimen representativo en ocasiones se muestra ineficaz ante las urgentes necesidades de la artes”.

CAPÍTULO V. 1959-1998. LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA Y EL TEATRO EN DEMOCRACIA

“Todo fue un despelote.
Quisimos hacer una copia de la revolución cubana
y nos caímos. Los dirigentes estaban todos confundidos.
La caída de Batista, la política de Betancourt
y la escasa claridad ideológica nos volvieron locos”.
Héctor Castro. *Concierto en re mayor para
dos panas burdas* (1986)

El ensayo de 1999, a la cabeza de Hugo Chávez Frías, intentó corregir y ajustar los errores de gobiernos anteriores, especialmente los de Carlos Andrés Pérez, moviéndose en dirección contraria, pregonando una política sin corrupción, eliminar el clientelismo, del uso de los mejores talentos el país, de alcanzar una igualdad y de redimensionar el Estado, no dando tanta prioridad a la política económica debido al uso discrecional que tenía de la renta petrolera y que llevaba consigo el sacrificio de las libertades. El objetivo de enriquecer a los pobres era un plan ambicioso que tendía a una igualación social. Todos estos objetivos eran evidentes ante la situación que padecía el país. Sin embargo, como explica Gil Yepes (2009, p. 29), año en que el país entra en una profunda crisis general, se sobresimplificó y sobrestimó la libertad y la igualdad, no se integraron, y así el país fue retomando los aspectos negativos heredados del Pacto de Punto Fijo, siempre según el criterio personal del presidente, sin considerar la opinión de la población. Por esto, se hace necesario conocer mejor la génesis de este nuevo pensamiento.

El origen de la Revolución bolivariana

El *proceso bolivariano*, según documentos de Chávez y su equipo asesor, tendría sus inicios en 1957, cuando conocen las tesis de la revolución cívico-militar del Partido Comunista venezolano, luego las de Douglas Bravo, con las cuales se intentaba construir un país democrático que nació con el rumbo torcido y con la semilla de su propia degeneración en las entrañas, que luego de dos décadas, ya había entrado en la primera de sus grandes crisis, haciéndose evidente su incapacidad para corregir y autorregular sus propias perturbaciones. El conjunto de cada crisis acumulándose sobre las precedentes, fue produciendo la gran crisis venezolana.

Durante la segunda mitad de los años ochenta también surge desde la perspectiva de autores marxistas venezolanos, seguidores de Chávez, la opinión de que el sistema democrático necesitaba una revisión, especialmente en términos de su ampliación y profundización. Era la época en que todos hablaban de reformar el Estado. Esta visión, se manifestará primero en la persona del filósofo José Núñez Tenorio (1986, p. 49-55) y, a cuyo tema denominó sin ambajes,

“democracia chucuta”, y para quien “la crisis económico-financiera y la falta de valores morales y espirituales, que carcomen nuestra personalidad como nación, exigen el ejercicio real de nuestra democracia”. En este caso, el autor toma como base la crítica realizada a la democracia por Karl Marx, tomadas de sus observaciones a la revolución francesa. En efecto, señala este autor que luego de una etapa de opresión, en el período de la esclavitud, sigue la etapa del período capitalista, que resalta la ideología de la igualdad para ocultar la desigualdad, la de la propiedad privada para esconder la explotación, o la ideología de la libertad para encubrir la opresión, por lo que “la ideología consiste en que la opresión es presentada como libertad jurídica. Este es núcleo de toda discusión sobre la democracia”. Por esta razón, el fundamento de estas teorías se encuentra en dos tesis: la libertad del individuo (y sus relaciones con el Estado) y la propiedad privada (y sus relaciones con el dinero), ambas de carácter restrictivo para el hombre, determinadas por la ley. Por lo tanto, el hombre en sus derechos se encuentra como una nómada aislado y replegado sobre sí mismo. En este sentido, no existe la solidaridad ni siquiera la fraternidad, sino su aislamiento, con lo cual concluye que la libertad en este contexto liberal no es más que “el derecho a la restricción, a la circunscripción del individuo consigo mismo”. De otro lado, el Estado en sentido estricto es democrático, no así la sociedad, porque “una sociedad es realmente libre al extinguirse el Estado”.

El análisis de la democracia venezolana, según esta línea de pensamiento no llega siquiera al menor de estos grados del ideal democrático burgués, por esta razón es que la denomina “chucuta”, (como también la llamó Juan Pablo Pérez Alfonso, desde un dominio diferente y en relación con el uso de la renta petrolera, pero que también rememora a este pensador), por no cumplir con los más elementales preceptos de la democracia burguesa: “la democracia venezolana es un injerto de caudillismo latifundista decimonónico y democracia capitalista subdesarrollada y petrolera”. En este sentido, se podría decir que el capitalismo venezolano tiene rasgos específicos, diferentes del capitalismo clásico europeo (modelo que estudió Marx en *El Capital*, en 1876). Por esta razón, en el venezolano se trataría “de un capitalismo de Estado” (Ibid.), y es lo que hace urgente revisar la teoría del Estado venezolano para caracterizar y renovar su democracia. Sin embargo, explica que “bajo la legalidad constitucional se puede impulsar un amplio movimiento transformador del Estado venezolano” según las siguientes orientaciones principales: 1) No se trata de la reforma del Estado, sino de toda la sociedad civil para poder ejercer sus derechos; 2) esta renovación está estrechamente ligada a cambios profundos en la distribución de la riqueza, a lo cultural y espiritual (por ej. que los medios de comunicación asuman el proceso cultural como una acción creadora); 3) nuevas opciones de

poder para las minorías, rebasando el bipartidismo; limitar el presidencialismo y centralismo, en función de una mayor democratización y regionalización; 4) debería existir la institución del Primer Ministro, cuyo gabinete pueda ser removido por simple mayoría en el Congreso, sería un envión de fresca democracia para la República”; 5) lucha frontal contra la corrupción, la burocracia y la hipertrofia de los entes públicos; modificación al poder judicial, despolitizándolo, sin corrupción ni burocracia; reforma electoral básica; 6) y nuevo papel de las fuerza armadas y órganos policiales, “sometidos estrictamente al cumplimiento de los preceptos legales, especialmente en relación al respeto de la dignidad y los derechos de los venezolanos.

Hacia fines de los ochenta, surgirá una segunda voz, la de Kléber Ramírez, que ahondará más en el cambio estructural del Estado, basado en la tesis del Estado gomecista, con propuestas concretas y con una perspectiva novedosa sobre la refundación de una nueva República. Ramírez (1991, pp. 12-14, 98-102) pertenece a la generación de luchadores revolucionarios de los años sesenta, signados por el impacto de la revolución cubana, la lucha en Viet Nam y la contestación propia de su juventud y a fines de los años ochenta escribe su propuesta en torno al cambio en Venezuela, libro que ha sido considerado como uno de los puntales teóricos básicos, al menos inicial, de los cambios que propició el Presidente en esa época.

En su capítulo introductorio Ramírez plantea lo que podrían ser las premisas de su tesis, vale decir, todos aquellos hechos ocurridos durante la “democracia representativa” que fueron señales de que algo andaba mal en el sistema, como fue la elección como senador de Pérez Jiménez, a dos años de abatida su propia dictadura, el desarrollo de la crisis en los tiempos de los presidentes Lusinchi y CAP-2, los efectos del paquete de medidas tipo Fondo Monetario Internacional, los escándalos de divisas en Recadi y otros, todo lo cual lo llevó a preguntarse: ¿por qué fracasó la democracia representativa? y ¿por qué el Estado está en el centro mismo de la crisis?

La argumentación que da respuestas a sus inquietudes comienza por poner en duda la capacidad del Estado para dar alguna dirección en torno a logros superiores. De ser así, como lo supone, propone la necesidad de luchar “no por reformar el Estado, sino por sustituirlo por otro distinto que garantice la conducción de la sociedad hacia nuevas dimensiones por mejores logros”. En su recorrido histórico-político del siglo XX venezolano, los personajes que más han influido en la conformación de la sociedad actual, según Ramírez, fueron Gómez y Rómulo Betancourt. Así, por ejemplo, menciona que desde 1936, desde el partido ORVE, Betancourt advertía que los problemas legados por la dictadura no se resolverían “si no se robustece el estado y se disciplina al país para una labor pacífica y ordenada de transformación nacional”. Según

Ramírez, eso fue efectivamente lo que se hizo, “robustecer al Estado existente, el estado gomecista”, aspecto muy distinto al de “crear un nuevo Estado”. Durante su segundo período, Betancourt continuó esta labor, con lo cual el Estado gomecista “comenzó su última etapa de desarrollo, la etapa de su maduración total”. El autor concluye que en los años ochenta “el Estado gomecista se consumió totalmente... perdiéndose con ello la base de sustentación de la III República”, iniciada por Páez con un Estado muy débil, en 1830. El nuevo Estado a crear, mucho más democrático que el actual, sería el “que inaugure la IV República, para que nuestra sociedad recupere la fe en el porvenir”. “La Ia. República duró un año; la IIa. República duró seis años; la IIIa. República lleva ciento sesenta años y está agotada. Con la conquista de un nuevo estado abrámosle paso a la IVa. República” (Ibid., p. 142)

Gómez había decidido quedarse porque se creyó completamente necesario. Lo dominaba su mesianismo y pensaba que si se iba todo se vendría abajo, pero como había prometido elecciones y no se podía re-elegir, entonces cambió la constitución para establecer una presidencia provisional y se le designó Comandante en Jefe de Ejército, con sede en Maracay.

Durante su mandato se apoyó económicamente en la renta del café, cacao, cueros, sarrapia, carne y otros productos del campo y, luego del petróleo, que sería el caldero en el que se evaporaría lentamente la sociedad agraria venezolana. En este sentido, la generación del 18 es el primer producto social de la renta petrolera, el elemento referencial de todos los cambios experimentados durante Gómez.

Lo más relevante de este sumario de argumentos resumidos sobre Gómez es, sin duda, lo que Ramírez denomina la “autogeneración del Estado gomecista”, es decir, su opinión de que este régimen tuvo una amplia aceptación por parte de la sociedad venezolana. “que lo ha hecho suyo y prácticamente le es consustancial” y, a tal punto expresa, “que cada venezolano es, en el fondo, un ‘gomecito’, aunque lo disfrace con el discurso”, se convoquen a todas las elecciones posibles o los medios practiquen toda la libertad de expresión, así se descentralice el país, eso no sería más que un ropaje, un formulismo para “garantizar la ampliación necesaria y, a veces, oportuna del piso de sustentación del estado gomecista”. He aquí el meollo de la tesis de Ramírez, “precisar dónde está la mayor dificultad a vencer” para superar el Estado gomecista y crear uno democrático. En la familia, escuela y trabajo. Cada venezolano es un “gomecito”, se cree el centro del universo, se siente “el más importante” y exige que se le tome en cuenta, frecuente en el “diálogo de sordos”. El poder existe en la mente venezolana como un fenómeno telúrico que hipnotiza, “orden y mando” e impulsa a cada uno a pensar “¡cuándo me tocará!, ¡cuándo estaré yo ahí! La primera escuela autoritaria-gomecista es la familia y, luego la propia

escuela, en donde el alumno debe repetir lo que dice el maestro, en forma acrítica. Dice Ramírez, “esta sociedad con ética gomecista, no solamente no castiga, sino que premia o simplemente admira a quienes en breve tiempo satisfacen la concupiscencia que motivó su conducta. Esta sociedad y sus instituciones sociales sigue siendo de cómplices, como la formó Gómez”.

Al llegar a los años noventa, Ramírez (p. 125) anuncia que ya llegó el momento de los cambios políticos que necesita el país, cambiar el Estado gomecista. “Llegó la hora de construir un nuevo Estado para una nueva República; el estado de la IV República. (Ibid., p. 124). Los grandes cambios que se anuncian serían en primer término el de la “democratización de la familia, la escuela y el trabajo”, en lo cual la nueva sociedad estaría orientada a “hacer que sus miembros luchan por *ser mejores*”, es decir, que se preparen bien para ejercer la libertad, la verdadera democracia, está sería “la base ética para la nueva sociedad” y continuaría con los partidos, sindicatos, con los medios de comunicación, la iglesia, creando “más y más democracia”.

La estructura del nuevo Estado debería ser descentralizada, en el sentido de “dividir las funciones ejecutivas y luego separar en todas las instancias las funciones del Estado” (Ibid., p.135); aparte del Presidente, existiría el jefe del gobierno, que se llamaría “ministro jefe de gobierno”, no primer ministro (similar a lo que opinaba Núñez Tenorio) y será un administrador que podría ser destituido por el Presidente o por 2/3 de la Cámara de Diputados o por mayoría simple del Congreso en pleno. La función del Estado sería de un “promotor, regulador e impulsor del desarrollo social”, pero buscando consenso con los distintos sectores productivos de la sociedad, por lo que el Estado “no debería ser propietario de fábricas no administrador directo de institutos, más bien “el Estado podría promover la formación de esas compañías (de servicios, nota de este documento) entre el personal existente. La privatización debe adelantarse pero sobre criterios muy bien discutidos y en todo caso evitando la monopolización del patrimonio público. Por el momento sólo quedaría en sus manos lo correspondiente al subsuelo y en general a la producción de energía” (Ibid., p. 136-137).

Tampoco podría el Ejecutivo intervenir en las funciones de los otros poderes del Estado ni se ocupará de la represión. Venezuela, según Ramírez, “ni es ni ha sido federal”, por lo que toda referencia a este hecho debe ser eliminada de la vida protocolar, El Congreso nacional debería estar conformado por 90 diputados y 30 senadores que “representen ideológicamente una filosofía y un programa” que expresen a la sociedad. Conforme a lo anterior, las legislaturas regionales serían eliminadas y los ayuntamientos convertirse en verdaderas autoridades de municipios. En cuanto al poder judicial, sus dos instancias, Corte Suprema y Consejo de la judicatura deberían ser electas por votación directa, popular y universal, al igual que los otros

poderes. También serían electos el Fiscal General, por el Congreso, a propuesta de la Corte Suprema; y el Contralor General de la República ser electo por la Corte Suprema de Justicia a propuesta del Senado. El Consejo Supremo Electoral tendrá sus funciones en una ley orgánica.

Durante la época que Agustín Blanco Muñoz (2010, p. 1-4) denomina de conspiración, sus consejeros fueron reconocidos miembros de la época de las guerrillas en los años sesenta, como Hugo Trejo, Douglas Bravo, Francisco Prada, Alí Rodríguez, Cléber Ramírez, Pedro Duno, J. R. Núñez Tenorio, Pablo Medina, Aristóbulo Istúriz y Gabriel Puerta Aponte. El día 4 de Febrero de 1992, el MBR-200 intenta un golpe de Estado, levantamiento al que denominaron Operación Zamora, que se inició el día anterior y estalló durante la noche, en el cual estuvieron comprometidas cinco guarniciones del país encabezadas por el Teniente Hugo Chávez sin la participación de civiles -aún cuando varios grupos estaban involucrados al movimiento-. Los argumentos de este alzamiento fueron el descontento por la corrupción en las altas esferas militares, el rechazo a la subordinación de los militares a un liderazgo político considerado corrupto e incapaz, la utilización de militares en tareas de repartición de útiles escolares, becas alimentarias, campañas de vacunación y de reforestación, la utilización de militares en la represión de disturbios del 27 de febrero de 1989 –conocido como Caracazo-, descontento con las negociaciones sobre límites con Colombia y las malas condiciones económicas de la milicia. A pesar de su magnitud, esta acción fue fallida y tuvieron que rendirse. Luego del fracaso de este golpe sus consejeros golpistas son abandonados y su relación será más bien con los denominados notables, que es lo que según Blanco (2010, p.1-4) llevará al Presidente Caldera “a dar su espaldarazo a la acción golpista y llegar a ofrecerle al jefe de la conspiración la candidatura presidencia para que fuese su sucesor”.

En efecto, durante la mañana del 5 de Febrero, se convocó a una sesión bicameral extraordinaria en el Congreso en la cual no se limitaron las garantías constitucionales sino que se formuló un comunicado condenando el intento de golpe. Sorpresivamente el senador vitalicio Rafael Caldera, desatendiendo el acuerdo previo, pronunció un polémico discurso durante el cual rebatió la tesis de un magnicidio como motivo de la insurrección (confirmado luego de poco tiempo) y señaló que dichas acciones habían obedecido a la profunda crisis que vivía la democracia y las instituciones del país, discurso que le permitió tomar ventaja para llegara a la presidencia en 1993.

Esta historia se continuó el 27 de Noviembre de 1991, cuando se produjo el segundo intento de golpe de estado, ahora realizado por un grupo militar-cívico, encabezado por oficiales de alta graduación en las cuatro ramas de las fuerzas armadas y civiles opuestos al gobierno de

Pérez. Esta intentona buscaba culminar lo hecho el 4 de Febrero, y aunque pareció más poderosa que la anterior, no logró apoyo de la población, también fue controlada por el gobierno el mismo día, sus líderes se rindieron y luego huyo un centenar pidiendo asilo en Perú.

Chávez y sus compañeros fueron encarcelados en Yare y al poco tiempo, antes de producirse una sentencia, algunas causas fueron sobreseídas, otros dados de baja y Chávez fue sobreseído por el Presidente Caldera en 1994, bajo la condición de solicitar su retiro del ejército. Este alzamiento de Chávez tuvo, a diferencia de otros estallidos similares a fines de los años cincuenta y sesenta, la virtud de verse rodeado de cierta simpatía por la gente de la calle, lo que naturalmente lo alentó a persistir y, en 1994, cuando se produjo su sobreseimiento, marca el cambio de su movimiento militar MRB200 a una organización política de carácter cívico-militar, aunque todavía sin cambiar sus objetivos iniciales violentos, lo que ocurriría el 23 de Marzo de 1996, cuando anunció su voluntad de alcanzar la Presidencia de la República por la vía electoral, lo cual significó la revisión de su estrategia política y el lanzamiento del Movimiento V República (MVR) en torno al cual se conformó el Polo Patriótico, una alianza de fuerzas transformadoras en el mapa político venezolano.

En 1994, Chavez conoce a Norberto Ceresole, quien lo asesoraría durante una breve etapa, tomando de sus ideas las tesis geopolíticas multipolares y el modelo de poder de la “posdemocracia”, a través del cual un solo líder recibe, vía electoral, el mandato legítimo y popular para realizar una revolución, la cual cree poder ejecutarla sólo con el Ejército y el pueblo. Esta tesis de ejército-líder-pueblo, no lo ha abandonado nunca. En este momento, sus consejeros cercanos serían Luis Miquilena, José Vicente Rancel, Jorge Olavaria y Mayz Ballenilla (Blanco, 2010).

Como lo expresa duramente el historiador Manuel Caballero (2009:4-7), al recordar once años del régimen del Presidente Chávez, Venezuela “no se infectó de la peste militarista en 1999, sino 1992 (4 de Febrero)”, con un golpe militar fracasado en el cual “no hay indicios o acusaciones de civiles comprometidos... todo hace pensar entonces que el golpe estaba destinado a excluir de la política a los civiles... el único ofrecimiento hecho por los sublevados tiene como referente la represión”. En onces años ese discurso no ha cambiado, ese sector ha ido creciendo “hasta hacerse el más poderoso de todos; y cuya desfachatez ha alcanzado un punto tal que su jefe se ha visto obligado a cambiarlos para que nada cambie”. Culmina Caballero expresando que “con la bandera de la patria se arropan quienes no tiene nada que decir... acuñando la frase del doctor Jonson para quien el patriotismo es el último refugio de los canallas”.

En 1999, ya elegido Presidente, se inició lo que Chávez (2000) definió como “una revolución pacífica y democrática”. En menos de un año se transformó el marco constitucional del país y se ofreció una nueva Constitución. Luego, se procedió a la relegitimación de todos los poderes, lo cual dio paso a una nueva era constitucional. La propuesta presidencial invitaba a participar activamente en la fundación de la nueva República, especialmente en cinco áreas fundamentales (o polos). En este marco se inscribían una nueva Constitución, la institucionalización de la V República; y cristalizar el Estado democrático, social, de derecho y de justicia. Aquellas reformas propuestas en 1997, especialmente la que impulsó la Agenda Venezuela, del gobierno de Caldera-2, no le parecían adecuadas y serían desechables: “Todos estos planes -ayer "El Gran Viraje", hoy "La Agenda Venezuela"- se basan en la tradicional visión fragmentaria y simplificadora que pretende dividir en partes una realidad que ha demostrado con creces no tolerar tal descuartizamiento... Así, en un país como Venezuela, donde se han dilapidado cerca de 300 mil millones de dólares en los últimos veinte años, ahora se quiere convencer a los venezolanos de que esta crisis dantesca se solucionará con nuevos créditos del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, además de los dineros provenientes de las privatizaciones y la desnacionalización petrolera y minera” Es en medio de esta dinámica cuando surge la Agenda Alternativa Bolivariana (AAB),

En el plano político, la propuesta fundamental inicial fue la de hacer una Revolución, con lo cual se pretendió transformar el marco institucional, caracterizado por el dominio de las llamadas “cúpulas de los partidos políticos tradicionales” que a su entender controlaban los poderes del Estado, tanto nacional como regional y local”. Luego de varios meses de críticas a los gobiernos anteriores, considerados como de implementación de un “neoliberalismo salvaje” culpable de todos los males, durante el año 1999, al fin anunció el nuevo gobierno la ratificación de 9 de los 14 programas sociales del anterior gobierno, es decir, se mantenía una política de tipo compensatorio-asistencial, implementada en forma improvisada y rápida (afectada por las condiciones electorales de 1999 y 2000). A fines de 1999, se crea el Fondo Único Social (FUS), para fortalecer los programas de desarrollo social y asistir a la población en estado de pobreza y a los excluidos de los programas sociales. Sin resultados conocidos, fue cerrado a fines de 2001. El análisis de sus actividades indica que los beneficios se transfirieron con “ciertos criterios de lealtades y de organización de las comunidades... con el objeto de apoyar actividades no sólo sociales, sino políticas”, lo cual dio como resultado “atomizar y fragmentar aún más el sector social”, con grandes gastos y denuncias de corrupción y arbitrariedades (Maignon, p. 58), “la política social ha seguido el mismo patrón de definición habido en las décadas anteriores”, sosteniéndose en el acostumbrado paliativo a las emergencias sociales y la asistencia a los pobres,

con una multiplicación y superposición de planes y proyectos, definidos como “ingobernabilidad institucional” por Ludwig Guendel (2003, p. 7, cit. por Magnon, p. 59), lo cual produce una inevitable pérdida de visión integral del grave problema social y una significativa ineficiencia. Ya en 2002 comienza el control decisivo de los distintos poderes a través de aliados tácticos, en una versión que muchos asemejan al fujimorismo y que en definitivas conduciría hacia la personalísima tesis del “líder único”, con lo cual parece cancelarse el orden institucional de la nación. En agosto de 2004 se anunció la Agenda Bolivariana de Coyuntura y Desarrollo Endógeno, con una fuerte inversión de dinero para el sector social, incluyendo salud, educación y vivienda. En 2004, luego de reunirse con Fiel Castro, quien le ofrece su experiencia en la organización de misiones para atacar los problemas fundamentales del país y ganarse al pueblo para colocarlo al lado de la revolución –lo que le significó ganar el referendo revocatorio a su mandato-, viene su significativo acercamiento a este proceso revolucionario. El 26 de Agosto de 2005 se instala formalmente la unidad geopolítica con Cuba, bajo la forma de una confederación que tiene como Presidente a Castro y como Vicepresidente a Chávez. Desde esta fecha procede el asesoramiento del organismo de inteligencia G2 cubano y su transición al socialismo, época en la cual estarán cerca del Presidente figuras como Marta Harnecker, David Ramonet, Heinz Dietrich, Juan Carlos Monedero y Allan Woods, quienes a poco andar han abandonado el proceso luego de formular algunas críticas al mismo, especialmente por los resultados de la gestión 2003-2008 y por las bases teóricas del mismo que siempre han sido difusas. En 2006, se crea el Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) agrupando a la mayor parte de los partidos y movimientos que apoyaban a Chávez, inspirado en los ideales de Bolívar el Libertador.

En esta investigación interesa especialmente conocer la orientación doctrinaria y las estructuras que se impone al país para limitar sus expresiones libres, porque de ellas dependen sus acciones en el plano de la cultura. En este sentido y, luego de haber observado los pasos dados antes de 1998, ya estando en el poder, en 2002, el modelo político impuesto por Chávez es percibido por la población como un esquema político de conflicto, de conflictos intersectoriales, a pesar de que lo deseado por la población era la tolerancia y la cooperación pluralista, en 2004 es percibido como más tolerante y moderado, debido a los efectos que esto podía tener en la campaña electoral en ese momento sobre el referendo revocatorio de su mandato (que ganó), a estas alturas Gil Yopez (2009, p. 124) señala que la población venezolana muestra una “particular sensibilidad, miedo y hastío por el conflicto político” porque entiende que no le favorece. A fines de 2004, se va observando un pluralismo muy limitado y una economía fuertemente intervenida, es el momento en que propone el modelo del “socialismo del siglo XXI”, formulación no

claramente definida, aunque sus efectos se observan en el avance de la concentración del poder político y en mayor estatismo, se reduce la separación de poderes a favor del Presidente, se revierte la descentralización y se desechan las opiniones de la población organizada en torno a las políticas públicas, en 2007 es el mayor avance en las estatizaciones y el régimen tiende a radicalizarse, según Gil Yepes (2009, p. 122, 222, 246) esta opción se asemeja a los modelos asumidos por J. Velasco Alvarado (1968-1975) en Perú, Nasser en Egipto y Qadhafi en Libia, que explícitamente el mismo Chávez ha expresado como apreciados, “siempre fui torrijista (Miguel Torrijos, Panamá), como soy fidelista (Fidel Castro, Cuba), como soy velasquista (Velasco Alvarado, Perú)... esa es la corriente que nosotros hemos venido heredando”, así como también se ha referido a la dimensión militar ya mencionada, “¿Para qué los militares? ¿para tenerlos encerrados en los cuarteles? ¿para servir a qué tipo de gobierno para establecer una dictadura militar o para gobernar como Velasco o Torrijos al lado del pueblo, enfrentando incluso corrientes hegemónicas?”. La etiqueta de “siglo XXI” desaparece y sólo queda la de “socialismo”, así como también el saludo de “compatriota” cambia a la de “camarada”. En 2008, la percepción el Presidente como intolerante se mantiene igual desde 2004. Finalmente, en Enero de 2010, Chávez asume el marxismo, “Asumo el marxismo. Lo asumo... como asumo el cristianismo, como asumo el bolivarianismo, el martianismo y el sandinismo, y el suarismo y el mirandismo” (Da Corte, 2010, p. 1-2)

El combate de la boa constrictor

La llegada del siglo XXI trajo consigo grandes cambios en el mundo, especialmente en el campo tecnológico. Entre estos resalta en la esfera de esta investigación la denominada sociedad del conocimiento, un producto directo de la denominada revolución tecnológica, especialmente en el campo de la informática y de las comunicaciones. Obviamente, estos cambios también están estrechamente relacionados con el proceso de la globalización, en donde se insertan estrechamente la información y el conocimiento. En este sentido, se puede decir que la tecnología avanzada facilita los procesos de la globalización, genera fuertes transformaciones en el área de los negocios, un nuevo marco económico y grandes responsabilidades con la comunicación e información. La revolución tecnológica empezó a adquirir una dinámica propia a partir de los años 60 del siglo XX con las innovaciones surgidas en todos los ámbitos de la vida humana. Este fue el momento en que el académico canadiense Marshall Mc Luhan lanzó la idea de “la aldea global”. Se debe recordar que desde esa época, la TV aventaja a la radio y a la prensa escrita –por

ejemplo, el salto más largo lo dan China y la India que triplican en cinco años el número de sus suscriptores-, crece la computación y la influencia de la informática como tecnología de la comunicación y ésta se ha constituye en una preocupación de la globalización y de muchos gobiernos, aún cuando más de la mitad de la población mundial actual está al margen todavía de estos avances.

Todo este proceso global y tecnológico apunta hacia la configuración de un nuevo orden mundial, de un mundo multipolar con mercados globales y un marco de capitalismo brutal. A lo largo de este intenso proceso adquieren relevancia las preocupaciones por la ecología, el calentamiento global y la solidaridad, mientras las sociedades más avanzadas se encaminan hacia lo que se denomina sociedad del conocimiento y de la innovación, vale decir, información aplicada, tácita o explícita. Tácita es aquella que no puede ser explicada en forma escrita. La gente siempre sabe más de lo que puede expresar con palabras y no todo conocimiento tácito puede ser transformado en explícito, porque hay conocimientos que sólo pueden ser transferidos mediante procesos de interacción humana, como es el caso del arte.

De acuerdo con esto, la riqueza de una nación estará ahora determinada por su productividad en el uso del capital humano y el de sus recursos naturales. No es lo que tienen, sino lo que hacen con lo que tienen y la eficiencia que muestren para subsistir en mercados globales muy competitivos es lo importante. Este desarrollo tecnológico y de las comunicaciones ha propiciado cambios profundos en las instituciones y en la propia sociedad. Aquí yace el problema con los gobiernos de corte autoritario, que tratan de controlar estos medios.

Esta cultura de la comunicación de acuerdo con Marcelino Bisbal (2005, p. 81), incorporó nuevos términos al uso corriente como “representaciones sociales”, “imaginarios”, “ciudadanía”, “diferencia”, “light” o “mapas”, entre otros, tratando de mostrar una época distinta de la modernidad signada por crisis en todos los órdenes y sentidos, factores claves que explican el por qué los medios, en especial la televisión, irrumpen en la escena social apropiándose de espacios nuevos que intentan “homogenizar simbólicamente los contextos sociales estructurados”, vale decir, reubican los espacios de producción y reconocimiento cultural, los abren y los hibridan con códigos propios de cada proceso para que dejen de ser unívocos, lineales.

En general, los medios abren un espacio en donde se piensa, se entiende y piensa la sociedad hoy en día. De ahí que los gobiernos sean hostiles a los medios en el mundo actual. En el caso venezolano, el gobierno bolivariano ha adoptado esta actitud enfrentándolos tanto desde el intento por apropiarse de algunos de ellos como de promover muchos a su favor, aunque los contactos por celulares, por internet, emails y por las redes sociales internacionales y nacionales

ha sido una manifiesta respuesta a estos intentos, cuya consulta se ha utilizado en esta investigación; igualmente esta acción del régimen se ha extendido a instituciones sociales importantes – léase Asamblea Nacional y poder judicial-, así como de hostigar y reprimir fundamentalmente a la televisión.

La Asamblea Nacional fue dominada en su gran mayoría por el gobierno hasta fines de 2010, neutralizando sus funciones que se redujeron tan sólo a aprobar leyes que envía el Presidente ya redactadas. En cuanto al poder judicial, la situación ha sido similar, aunque aquí se manifiesta un pequeño espacio no censurado. En efecto, de acuerdo con un estudio hecho por la ONG Consorcio Desarrollo y Justicia (Alfonso, 2010, p. 1-2), sólo el 7,46% de los jueces consideran que la justicia es totalmente autónoma, un 77,61% opinó que tiene una autonomía limitada y un 14,93% expresó estar sometidos a mandatos distintos a los de la ley y su conciencia. Igualmente, estos juicios opinaron que la Asamblea Nacional era la instancia que mayor presión ejerce sobre ellos, afirmando que en la realidad, desde el Parlamento se tomaban las decisiones judiciales y un 43,84% expresó que los tribunales eran un apéndice del Poder Ejecutivo, al igual que señalaron en un 60% que hay grandes empresario que influyen en los jueces para tener sentencias a su favor y que en un 17,04% estas influencias provendrían de la prensa, radio o televisión. En general, sólo un 12,17% afirmó que sus sentencias se tomaban en base al derecho. Desde 2003 comienzan las destituciones de jueces por sentencias que no acepta el gobierno, como la de los jueces que prohibieron a los médicos cubanos de la Misión Barrio Adentro ejerce sus funciones en el país. Parte de esta situación se explica porque desde 2005 no se realizan concursos para el ingreso de jueces como titulares el cargo, razón por la cual 1800 jueces en el país son provisorios y pueden ser destituidos en cualquier momento. En 2009, el Tribunal Supremo de Justicia venezolano comenzó a declarar las sentencias de la Corte Interamericanote Derechos Humanos como inejecutables, constituyéndose en una amenaza a la integridad y eficacia del sistema hemisférico de protección de derechos humanos, lo cual seguiría el precedente del Gobierno de Fujimori, que incumplió sentencias de la Corte Interamericana y pretendió sustraerse de su competencia.

En este mismo sentido no se puede negar que el proceso de la censura en este gobierno es estructural, bien organizado, que funciona como una maquinaria y que alcanza a todas las instancias de las instituciones del país y de la sociedad, paradójicamente también al propio Presidente. En efecto, desde el año 2002, cuando comienzan las grandes protesta en contra del gobierno, se inicia también al despersonalización de la gente a través de su desprestigio individual al tratarlas en forma despectiva –con apodos como “escuálidos” o “pitiyankis”, entre

otros, iniciando así un proceso de deshumanización que llevó luego, consecuentemente, a ser acusados penalmente de graves cargos en contra del Estado.

El primer hecho noticioso relevante ocurrió en el año 2000 cuando se suspendió, sin razones claras ni explicadas un programa televisivo de gran audiencia del periodista Napoleón Bravo, el que fue visto como “un acto de cobardía de Venevisión” por Jorge Olavaria (2000b, p. H-6), y una amenaza y atropello del gobierno a la libertad de expresión por los analistas de los medios. En 2004, la periodista Patricia Poleo, del periódico El Nuevo País, fue demandada penalmente y condenada a seis meses de cárcel por el entonces Ministro del Interior y Justicia Jesse Chacón, por haber denunciado en su columna de los hechos violentos ocurridos en la toma del Canal 8 que encabezó el ministro siendo aún militar activo el 27 de noviembre de 1992, a consecuencia de lo cual fueron ajusticiados dos vigilantes del canal que se encontraban desarmados, debido a que estos actos golpista fueron luego sobrepasados por el Presidente Rafael Caldera, la inculpada fue la periodista, quien tomó la decisión de exiliarse en Estados Unidos. En 2005, también fue sacado del aire el programa Dossier, del periodista Walter Martínez, en el canal de estado Venezolana de Televisión (VTV), lo cual se hizo según relata Wladimir Serrano López (2006) en pagina web del gobierno aporrea.org, porque el periodista había formulado declaraciones al periódico pro oficialista Última Noticias (del 21-09-05, p. 20), en donde criticó la presencia de quintas columnas en el gobierno, la corrupción y de analizar la tesis del “chavismo sin Chávez” que en esa época se manejaba en sectores del gobierno.

En Julio de 2009 el periodista y director del periódico El Nuevo País, fue obligado a tomar su segundo exilio (el primero fue en 1991, también por problemas con el gobierno de Carlos Andrés Pérez), después que declarara en un programa de televisión que la caída de Mussolini podría tomarse como una analogía a la situación presente, declaración por la cual fue acusado de incitar al magnicidio y forzado a dejar el país hacia Estados Unidos. Luego ocurrió un hecho insólito con el Programa Aló Presidente, del 29 de noviembre de 2009, que conduce el propio Primer mandatario, cuando éste regañó a un gobernador de Lara y al ministro de Obras Públicas y Vivienda por lo ocurrido con la construcción de una carretera. Este hecho noticioso no fue reseñado en las páginas web ni en los noticieros de ninguno de los medios del Estado. Lo mismo sucedió en Diciembre del mismo año con las personas involucradas en un fraude de tres bancos, todas afines al gobierno (Arné Chacón, hermano del ministro Jesse Chacón y Alejandro Uzcátegui, dirigente de "Empresarios por Venezuela" (Empreñen), grupo de empresarios socialistas, entre otros), en donde los medios estatales sólo reseñaron las intervenciones bancarias pero ninguno se refirió a estas personas.

Estos hechos, han hecho pensar a periodistas afines al gobierno, que no están de acuerdo con estos mecanismos, que dentro del periodismo del Estado podría decirse que hay dos vertientes al respecto, con muchos matices (Lubrio, 2009): “Una escuela antigua, que asume que, si en nuestros medios se deja de hablar sobre algo, la gente automáticamente **dejará de hablar del asunto y seguirán viviendo sus vidas sin cuestionar nada** (negritas del original), cual robots o como si fueran ciudadanos de una dictadura norcoreana. Es el llamado "periodismo institucional", y es el que domina en los departamentos de prensa y relaciones públicas de los ministerios, así como en casi todos los medios del Estado”, añadiendo que:

quienes nos formamos en medios alternativos, metidos de cabeza en Internet o trabajando con comunicadores sociales que piensan distinto, entendimos que la gente hoy **BUSCA la información, y no se conforma únicamente con lo que se les da**. La gente opina en las calles, se manda mensajitos con sus celulares, busca en medios del Estado, alternativos y de oposición; usa a Internet para buscar dicha información en todos ellos, y contrasta lo que allí consigue con la información de primera mano que testigos oculares capturan a través de los omnipresentes celulares, camaritas y otras tecnologías cada vez más asequibles. De esta forma, **cada quien va sacando sus conclusiones sobre qué medios le dicen la verdad y cuales le ocultan la información** (negritas del texto original).

Aunque este fenómeno también pueda existir en los medios privados, su influencia en la cultura está muy poco destacada. Lubrio también reseña otros casos en donde esta situación ha se ha tratado de solventar. Una de estas experiencias fue la de los medios alternativos dentro del Estado, equivalente al de un medio alternativo con posiciones revolucionarias, pero críticas y de altura. En 2006-2007, se reseñan sólo los casos de Ávila TV y YVKE Mundial, que no tuvieron éxito, “lamentablemente, diversas situaciones que ocurrieron en Ávila TV y que forzaron a dos cambios de directivas” le hicieron perder su perfil crítico. En el caso de YVKE Mundial, en su página web www.radiomundial.com.ve/, se intentó hacer una crítica constructiva y de análisis dentro del proceso bolivariano y cuando algún funcionario del Estado llamaba para quejarse por alguna noticia incómoda, la Directora Cristina González defendía a su personal y mantenía la nota periodística. Pero la emisora YVKE Mundial fue transformada en 2009: “la sustitución de González causó que se impusieran políticas absurdas que en nada ayudaron a este proceso, en la página web las noticias críticas eran sustituidas por comunicados de Empreven. Los noticieros de YVKE fueron reducidos, programas de radio combativos fueron eliminados, y paulatinamente, unos 15 periodistas y comunicadores renunciaron”.

Tal vez, uno de los hechos más significativos se ha dado cuando el diputado del partido de gobierno Darío Vivas propuso el día 26 de enero de 2010 ante la Asamblea Nacional, que se borrarán de las actas de dicho cuerpo legislativo todas palabras ofensivas que se han pronunciado

en contra del Presidente de la República, idea que afortunadamente, al parecer, no tuvo mayor resonancia, pero que muestra uno de los extremos a que se puede llegar en torno a la censura.

La estrategia general aplicada a los medios –y, en general al país-, según Tulio Hernández (2007), quien ha sido el que le ha asignado al régimen el nombre de proceso “neoautoritario”, se sustentaría en la analogía que existe entre las dictaduras y estos nuevos los regímenes:

suelo utilizar las imágenes del zarpazo del tigre y la boa constrictor. Las dictaduras, generalmente resultantes de golpes de Estado, son como el zarpazo del tigre. Actúan rápidamente y por sorpresa, son sangrientas... Los modelos neoutoritarios, en los cuales el de Fujimori fue pionero, operan en cambio como la boa constrictor. Actúan lentamente, envuelven a la víctima entre sus anillos, la paralizan y la asfixian sin apresuramientos. Aunque los resultados son los mismos, la muerte es menos sangrienta y el crimen, por lo tanto, menos flagrante.

Desde esta perspectiva, ya desde el año 2001, cuando comienzan las protestas masivas en contra del gobierno y estas son vistas ampliamente en la televisión, éste se da cuenta de la importancia de los medios de comunicación masivos e implementa una estrategia impaciente para tomar posesión de ellos y deteriorar la libertad de expresión y de la comunicación con el fin de producir un clima de intimidación y de hostilidad hacia ellos, en lo cual resaltan (1) la utilización impetuosa de las cadenas presidenciales, (2) ampliación de su propio espacio comunicacional, (3) utilización de instrumentos legales y administrativos para limitar la labor de los medios privados, (4) persecución y represión a los medios y los periodistas, y (5) el desprestigio y descrédito de los periodistas.

En cuanto a las cadenas presidenciales, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010, p. 1-9) tomando en cuenta varios estudios expresa que desde el 2 de Febrero de 1999 hasta el 31 de marzo de 2009, el Presidente había encadenado a los medios por 1207 horas con 6 minutos y 54 segundos, con un total de 1877 cadenas, es decir, equivalía a más de 50 horas ininterumpidas de cadena; igualmente otro estudio de la Universidad de Los Andes sobre el aparato comunicacional del gobierno citado por este ente gremial refiere que “la voz del Presidente permanece en el aire todos los días por unos 90 minutos”, a través de cadenas o declaraciones en actos público, sin incluir las horas de su programa Aló Presidente (que no es cadena) que mantiene un promedio de más de 4 horas semanales en promedio durante estos 10 años, en donde como ha señalado el Instituto de Prensa Internacional (2009, p. 1-4) el Presidente utiliza “una retórica cada vez más agresiva e incendiaria”. La audiencia de estas cadenas y alocuciones según estadísticas especializadas, no sobrepasa del 2,5% de la población. En su jerga popular se ha encargado de glorificar a héroes internacionales y nacionales de dudosa reputación, entre otros, a Idi Amin, Maisanta o El Chacal, como señala Caballero (2010, p. 4-8), “usa en sus

interminables alocuciones públicas el lenguaje de los porteros de burdel. En una palabra, ha glorificado lo que en buen español se llama “la canalla”.

En relación con la ampliación del espectro comunicacional del régimen, Fabiola Soto (2008) informa que el gobierno al llegar al poder en 1999 apenas contaba con la señal de Venezolana de Televisión, una señal de radio AM sólo para el centro del país y una señal con frecuencia modulada, además de la Agencia de noticias venezolanas. En 2008 se contabilizan más de 400 espacios de comunicación, de los cuales 163 son radios, 143 radios pagadas a comunidades, 18 plantas de televisión comunitarias con señal abierta, 72 periódicos comunitarios financiados por el gobierno y los canales de televisión que administra directamente como Venezolana de Televisión, Vive Televisión, Telesur, CMT, Canal de la Asamblea Nacional, la Agencia Bolivariana de Noticias, el diario *Vea* y numerosos sitios en internet.

Con respecto a los instrumentos legales y Administrativos, en 2004 se aprueba la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Ley Resorte) que otorga amplias facultades administrativas para el control y para efectuar sanciones a la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL). Ambas intentan promover y garantizar el funcionamiento de la radio y televisión, en un contexto cultural y nacional, pero que se han visto cuestionadas incluso por sectores afectos al gobierno, considerada instrumento de censura. Así, tan sólo para citar algunos de sus artículos se puede mencionar que la programación deberá adecuarse a los contenidos de sexo, salud, lenguaje y violencia, permitidos en los horarios de "todo usuario" y “supervisado” (art. 6 y 7), en donde el horario para todo público es sólo de 12 Horas, hasta las 7 p.m. (art. 7), otorga 70 minutos semanales de espacios gratuitos para el Estado (art. 10) a ser transmitidos por los servicios de televisión por suscripción, se ponen trabas a los jóvenes que aspiren incursionar en el mundo de la producción independiente, al exigirles experiencia además de demostrar capacidad para realizar producciones, como condición para inscribirse en CONATEL (Numeral 2, art. 13), se contempla un porcentaje superior para la producción extranjera que para la producción nacional (art. 14), que ocupa un total de 10,2 horas al día, frente a 13,8 horas diarias de la extranjera, la producción nacional independiente es de tan sólo 5,8 horas al día, la democratización de los medios (art. 14) (Aporrea, 2004).

Aun con lo punitiva que era la original ley Resorte, en Septiembre de 2009, la Asamblea Nacional procedió a reformarla para limitar más los mecanismos de reducción de espacios, que ahora obliga a los productores y usuarios a recibir más información del gobierno, de las 5 horas y media asignadas anteriormente para la producción nacional independiente, ahora se estipuló que sólo serían 3 horas y media y, además, prohíbe los mensajes difundidos por personas

naturales que tengan alguna relación de subordinación con la emisora con la cual contratan, lo cual apunta directamente al sector de las radios, así en Enero de 2010 ya CONATEL llevaba cerradas 34 emisoras de radios muy populares (Reyes, 2010, p. 1-4), y el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010) anunciaba que este organismo obligaba a 226 canales de televisión por cable (de un total de 391, de las cuales 286 tiene carácter internacional) a transmitir las cadenas oficiales. Respecto de las radios comunitarias o de comunicación alternativa, el investigador de la comunicación Marcelino Bisbal al ser consultado sobre si el actual gobierno secuestró a estos medios, opina que “Sí. Secuestró un concepto que fue importante en los medios académicos en los años setenta y ochenta”, porque sería un frente contra la dominación, no auspiciados por algún gobierno (Brassesco, 2010, p. 4-1). En Diciembre de 2010 se aprobó

En el fondo de esta estrategia estaba la mirada puesta en la estación de televisión RCTV, opositora al gobierno, cuya señal libre fue retirada por el gobierno y despojada de sus equipos en Mayo de 2007, por la ley Resorte y que continuó con sus programas con el canal RCTV internacional, que alcanzó una alta audiencia y produciendo el efecto de que ahora el 40% de la clase social E se incorporó al sistema de cable, pero que ahora debió cerrar también esta señal. El argumento utilizado en el primer cierre fue que el gobierno requería una señal de amplio alcance nacional para crear una señal e servicio público y al vencerse la concesión de este canal no se renovó. Con esta señal nace el canal TVES, tomando la red de transmisión de RCTV, pero que al cabo de tres años demostró su fracaso comunicacional, con una audiencia que no superó el 2% y con fuertes escándalos de corrupción en entre sus personal (Aporrea, 2009). Otra consecuencia que se atribuye en parte a esta situación de este canal es el éxodo de artistas de la televisión hacia Colombia principalmente, lo que se detecta desde 2005, aduciendo que al ya no existir RCTV y con el canal Venevisión produciendo una a una novelas, el teatro y el cine que no se dan abasto, queda poco espacio para este talento (Gómez, 2010).

En este sentido RCTV ha recurrido a la Organización de Estados Americanos invocando la Convención Americana sobre Derechos Humanos, que en su artículo 13 consagra el derecho a la libertad de pensamiento y de expresión, referentes a tener en cuenta de continuar esta persecución a otros medios, toda vez que el canal independiente Globovisión tiene acumulados más de 50 procedimientos judiciales y administrativos abiertos y varias multas millonarias canceladas.

Por esta razón, en el siglo XXI, el tema de la censura lleva directamente al de la libertad de expresión e información y al de los derechos humanos. Andrés Cañizales (2010, p. 18), señala entre estos, la Ley Resorte por su acentuado carácter punitivo y de censura, administrada por el

gobierno a su capricho y que en la realidad no ha producido cambios en la calidad de los medios. También señala al Código Penal, instrumento legal muy retrógrado al punto de “que en Venezuela sigan vigente las penas de prisión por lo que podríamos llamar”delitos de opinión”. Gran parte de estas acciones se encuentran comprendidas en el Proyecto de Hegemonía comunicacional, anunciado por el ex ministro de Información Andrés Izarra (2008):

Para el nuevo panorama estratégico que se plantea, la lucha que cae en el campo ideológico tiene que ver con una batalla de ideas por el corazón y la mente de la gente. Hay que elaborar un nuevo plan, y el que nosotros proponemos es que sea hacia la hegemonía comunicacional e informativa del Estado. Construir hegemonía en el sentido gramsciano.

Durante el mes de Abril de 2010, sin embargo, la juventud del partido de gobierno anunció que esta teoría había fracasado al decir en un comunicado oficial que “es evidente el fracaso de los intentos de imponer la hegemonía comunicacional revolucionaria” y el “retraso del desarrollo de la profundización ideológica de nuestra Revolución en los cuadros jóvenes”, motivos por los cuales se plantearon relanzar un nuevo esquema de comunicación conformando la denominada “Guerrilla mediática” y de la “Vanguardia de Educación Media”, como aparece señalado en el texto Documento político conformación del frente de juventudes bicentenarias 200, a través de los cuales intentarán “interpretar los códigos de la juventud en estos momentos de ataques mediáticos”. Igualmente, Héctor Rodríguez expresa en la web oficialista, que “el nombre de guerrilla no es un llamado a la lucha armada, pero sí es un llamado a una batalla en contra del monopolio de los medios de comunicación”. Vale la pena señalar que estos grupos violan las leyes sobre menores y su conversión en instrumento ideológico en desmedro de la calidad educativa y la pluralidad. El primer plan piloto de esta guerrilla en Caracas estará conformado por 100 jóvenes de educación básica y media con edades entre 13 y 17 años que recibirán instrucción de medios radiofónicos, audiovisuales y páginas web, además de recibir formación en el uso de teléfonos celulares, computadores y elaboración de franelas, entre otros temas similares, con el fin de dar respuestas a las campañas malintencionadas de los medios privados. Los grupos se identificarán con un conjunto de símbolos como su vestimenta con chaqueta verde militar, pañuelo rojo al cuello y gorra verde con la de su partido (Reyes, 2010b, p. 1-4; Documento político del Frente de Juventudes Bicentenarias 200 y Rodríguez, 2010).

El Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2009) sobre Venezuela, cuya Presidenta es venezolana designada por el actual gobierno e incluye casos que están en la Corte o que fueron resueltos por ésta, que si se considera que hubo violación de

derechos humanos los somete a la Corte -Venezuela es uno de los países con más casos en la Corte, diez, todos resueltos contra el Estado-, además de data recogida de medios privados y gubernamentales, incluyendo las observaciones del gobierno, aborda prácticamente todos los dominios aquí analizados, desde una óptica internacional, precisándolos y reafirmandolos. Las decisiones de la Corte según el abogado especialista Héctor Faúndez (Giusti, 2010, p. 1-2), son respetadas por los gobiernos y las cumplen, como se ilustra cuando en Chile se sentenció al Estado por la prohibición de exhibir la película *La última tentación de Cristo*, en donde no sólo se le obligó a retirar la censura sino incluso a modificar su Constitución para que no se repitiera tal situación. El Proyecto de Informe *Democracia y Derechos Humanos en Venezuela* fue aprobado por la Comisión el 7 de noviembre de 2009, en el marco de su 137° período ordinario de sesiones, fue transmitido al Estado el 9 de noviembre de 2009 para que presentara sus observaciones dentro del plazo de un mes. Mediante una comunicación de fecha 2 de noviembre de 2009, el Estado solicitó a la CIDH una prórroga para presentar sus observaciones, por lo que se concedieron diez días adicionales. El 19 de diciembre de 2009 el Estado presentó sus observaciones, las cuales fueron incorporadas al Informe. El 30 de diciembre de 2009 la Comisión consideró la aprobación definitiva y publicación de este Informe. En este sentido, sobre la censura y los medios en Venezuela, su resumen ejecutivo (pp. xiii-xiv) es muy explícito cuando señala que:

18. La CIDH observa que en los últimos meses se incrementaron los procesos administrativos sancionatorios contra los medios de comunicación críticos del gobierno. De manera particular, preocupa a la Comisión que en varios de estos casos, las investigaciones y procedimientos administrativos se iniciaron luego de que las más altas autoridades del Estado llamaran a las entidades públicas a actuar contra *Globovisión* y otros medios independientes y críticos del gobierno.

19. La Comisión también ha verificado la existencia de casos de censura previa como prototipo de violación extrema y radical de la libertad de expresión en Venezuela. Como ejemplo de lo anterior, en el presente informe se analiza la prohibición establecida contra publicidad contraria a un proyecto de interés gubernamental, publicidad que había sido emitida por Cedice y Asoesfuerzo.

20. Este informe también analiza los efectos sobre el derecho a la libertad de expresión del proceso iniciado en julio de 2009 para establecer la posible revocatoria de las concesiones otorgadas a 240 emisoras de radio, así como de la decisión de ordenar la suspensión de la transmisión de 32 radioemisoras... Asimismo, la Comisión mira con preocupación que las afirmaciones del Ministro del Poder Popular para las Obras Públicas y Vivienda sugieren que la línea editorial de estos medios sería una de las motivaciones para la adopción de las revocatorias o las medidas de cierre, independientemente de las razones técnicas que se esgrimen en los correspondientes actos administrativos.

21. La Comisión llama la atención del Estado venezolano sobre la incompatibilidad del marco legal vigente en materia de libertad de expresión con sus obligaciones a la luz de la Convención Americana. La CIDH reitera que las disposiciones de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión referidas a los supuestos de incitación, por su extrema vaguedad, sumadas a la gravedad de las penas asignadas a estos supuestos y al hecho de que su aplicación esté a cargo de un órgano que depende directamente del poder ejecutivo, pueden terminar amparando decisiones arbitrarias que censuren o impongan

responsabilidades posteriores desproporcionadas a las personas o a los medios, por la simple expresión de discursos críticos o disidentes que pueden resultar perturbadores para los funcionarios públicos que transitoriamente ejercen funciones de control en la autoridad de aplicación.

22. La Comisión también enfatiza que las figuras de desacato y vilipendio incluidas en las reformas al Código Penal vigentes desde el 2005 resultan incompatibles con la Convención Americana en tanto limitan las posibilidades de una discusión libre, abierta, plural y desinhibida sobre todos los temas de relevancia pública. En su informe, la Comisión afirma una vez más que la aplicación de figuras penales contra quienes divulgan expresiones críticas frente a los funcionarios públicos constituye una aplicación de responsabilidades posteriores por el ejercicio de la libertad de expresión que son innecesarias en una sociedad democrática, y desproporcionadas por sus efectos graves sobre el emisor y sobre el libre flujo de información en la sociedad.

23. En el mismo sentido, la Comisión señala que la sanción penal incluida en el Código Orgánico de Justicia Militar para quien injurie, ofenda o menosprecie a las Fuerzas Armadas Nacionales, resulta contraria a los estándares internacionales en materia de libertad de expresión, puesto que no constituye una restricción necesaria en una sociedad democrática y además está redactada con tal imprecisión que resulta imposible prever cuáles son las conductas que pueden dar lugar a una sanción penal. La Comisión mira con preocupación que tanto el Código Penal como el Código Orgánico de Justicia Militar contengan normas que constituyen un medio para silenciar ideas y opiniones impopulares, y que tienen por efecto disuadir las críticas al generar temor a las acciones judiciales, las sanciones penales y las sanciones monetarias.

24. El presente informe examina también el uso de cadenas presidenciales. En sus observaciones al presente informe, el Estado señaló que el uso de cadenas informativas por radio y televisión por parte del gobierno nacional es parte de la obligación constitucional del Estado de mantener informados a los ciudadanos y ciudadanas. De su parte, la CIDH considera que la falta de precisión de las disposiciones de la Ley de Responsabilidad Social y de la Ley Orgánica de Telecomunicaciones en cuanto al establecimiento de límites para el uso de las cadenas presidenciales, podría llegar a afectar el equilibrio informativo que las altas autoridades del Estado están en la obligación de preservar... Más aún, la duración y frecuencia de las cadenas presidenciales podrían considerarse abusivas a la luz de la información allí vertida, que no siempre podría estar sirviendo al interés público.

Sin embargo, el 20 de diciembre de 2010, la Asamblea Nacional aprobó una reforma a la Ley Resorte dirigida a incluir a los medios electrónicos dentro de las regulaciones sobre el ámbito de responsabilidad social de los medios de comunicación, especialmente radio y televisión y a internet. El artículo 27, que contiene las prohibiciones a internet ha sido denominado el de los “numerales del silencio”, tipifica que “no estará permitido la difusión de mensajes que: 1) inciten o promuevan el odio y la intolerancia por razones religiosas, políticas por diferencia de género, por racismo o xenofobia, 2) inciten o promuevan y/o hagan apología al delito, 3) constituyan propaganda de Guerra, 4) fomenten zozobra en la ciudadanía o alteren el orden público, 5) desconozcan a las autoridades legítimamente constituidas, 6) induzcan al homicidio y 7) inciten o promuevan el incumplimiento del ordenamiento jurídico vigente.

A su vez, los artículos 28 y 29 de esta reforma prohíben la difusión de mensajes que inciten o promuevan el odio, intolerancia o delito, que constituyan propaganda de guerra y fomenten zozobra en la ciudadanía o alteren el orden público -ya previsto en la ley original-; pero además se prohíben mensajes que “desconozcan a las autoridades legítimamente constituidas” o

“inciten o promuevan el incumplimiento del ordenamiento jurídico vigente”. En esto, todo proveedor que incurra en esta censura será responsable de su emisión cuando los hayan originado, modificado sus datos, seleccionado los destinatarios o no hayan limitado el acceso de la población a la información y contenidos de los mismos. Su sanción serán multas de hasta 10% de sus ingresos brutos, y a los medios electrónicos con multas desde 50 hasta 200 Unidades Tributarias o hasta un 4% de sus ingresos. En el artículo 33, CONATEL podrá aplicar medidas cautelares y a través de ellas ordenar la suspensión de los mensajes. El incumplimiento o inobservancia de estas medidas ocasionaría la revocatoria de la habilitación administrativa y la concesión. Al respecto, la Relatoría para la Libertad de expresión de la OEA y la de Protección del derecho de expresión de la ONU, al referirse al caso de las publicaciones de la página de Wikipedia, han expresado que “los bloqueos o sistemas e filtración de internet no controlados por usuarios finales, impuestos por un proveedor gubernamental o comercial del servicio son una forma de censura previa y no pueden ser justificados” (Reyes, 2010c, p. 1-4).

Igualmente, en la misma fecha se sancionó la Ley de Reforma Parcial de la Ley Orgánica de Telecomunicaciones, sancionada por la Asamblea Constituyente en el año 2000, cuyo objeto es la regulación de las telecomunicaciones. En su actual reforma se hacen más amplias las facultades restrictivas y sancionatorias del Estado sobre este sector, en el cual se incluyen los servicios o redes que administran medios de radio o televisión, y toda actividad de comunicación (Art. 5, 16, 147, 150, 151, 159, 174, 182, 190, 214 y 215) realizada a través del espectro radioeléctrico.

Además, en esta ley el Ejecutivo Nacional asume directamente las atribuciones de regular y sancionar las infracciones o delitos de los operadores a través de su órgano rector en telecomunicaciones, funciones que antes estaban solamente asignadas a la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (CONATEL) (Art. 35). En su artículo 5, la ley declara como “servicio de interés público” las redes de telecomunicaciones y la prestación de servicios de “radio, televisión y producción nacional audiovisual o sonora”, para cuyo ejercicio se requerirá la obtención de un título por habilitación administrativa, concesión o permiso emitidas por el órgano rector o CONATEL con una vigencia que se redujo de 25 a 15 años (Art. 21), estableciendo además que “el órgano rector podrá, cuando lo juzgue conveniente a los intereses de la Nación, o cuando así lo exigiere el orden público o la seguridad, revocar o suspender las habilitaciones administrativas o concesiones” (Art. 22). Dicha autorización comprende gravámenes de acciones o cuotas de participación, y también aumento por encima del 20% del capital de las empresas operadoras (Art. 204).

En relación con las protestas y su represión, ya desde 2004 se escuchaban reclamos sobre este tema desde el mismo lado del gobierno, como el ejemplo que cita Tulio Hernández (2004) cuando llama la atención sobre los comentarios de la periodista militante del gobierno Mari Pili Hernández, publicados el 5 de marzo de 2004 en el diario El Nacional, quien bajo el título “Carne de cañón”, luego de criticar a la oposición -a Antonio Ledezma y a Julio Borges-, por promover la violencia callejera, entra a reconocer, “primero, que efectivamente las fuerzas del orden público han incurrido en excesos y abusos que atenta abiertamente contra el espíritu de la Constitución Bolivariana en sus apartados dedicados a los derechos humanos y, luego, que no es justo sostener que todas las personas que salen a protestar en contra del Gobierno son golpistas como no lo es tampoco aseverar que todos los guardias nacionales sean fascistas... se ha atrevido a señalar las deformaciones autoritarias del proceso con la misma fuerza con la que condena las desviaciones de la oposición”. He aquí el fondo de la cuestión, que en años siguientes se dirigirá también a los medios y a los periodistas, el abogado de la ONG Foro Penal Alfredo Romero (cit. por Francisco Olivares, 2010, p. 4-5) expresa que estas son un “esquema de represión que criminaliza la protesta” y que violan los derechos humanos de los periodistas y cuya recopilación ha dado como resultado un expediente que se consigna actualizado cada seis meses en el Tribunal Penal Internacional de La Haya, como una reiterada práctica gubernamental para impedir el derecho al disenso y en cuyas imputaciones a los manifestantes siguen un esquema patrón que contempla “instigación a delinquir, instigación al odio, obstaculización de las vía públicas y perturbación del orden público, lo que daría como resultado penas de hasta 5 años.

Esto se puede ilustrar con lo ocurrido a 12 periodistas de la Cadena Carriles (editora de los periódicos Últimas noticias, Líder y El mundo) que resultaron heridos, ocho de ellos de consideración, cuando se encontraban en la esquina Veroes entregando volantes alusivos a su rechazo a la Ley de Educación cuando fueron agredidos el 13 de Agosto de 2009 por un grupo de personas que se identificaron como simpatizantes de la revolución, quienes se acercaron y los agredieron con golpes, aduciendo que estaban en "territorio del pueblo" y que eran "defensores de la oligarquía". Tras la agresión algunos voceros del Gobierno nacional y del Partido Socialista Unido de Venezuela (PSUV) han tratado de justificar la agresión alegando que estos actuaron como "agentes políticos y no como periodistas", provocando a las personas que estaban cerca y que se encontraban cerca. Han alegado incluso que los agresores pudieran haber actuado en legítima defensa. Incluso este martes, el presidente de la República Hugo Chávez indicó que los atacantes actuaron para defenderse de unos periodistas que no actuaban como tales sino como militantes políticos que buscan provocar, para luego emplear cualquier respuesta defensiva en

contra del Gobierno. Este ataque volvió a repetirse el 6 de Junio de 2010, cuando en esa noche un grupo de atacantes en motos irrumpió de nuevo contra sus instalaciones lanzando tres bombas molotov de fabricación casera que no explotaron, aunque causando pequeños incendios sin dejar heridos (Piñero, 2009; Carrillo, 2010).

En este aspecto cabe destacar que en los sucesos de Agosto 2009, en contra de la nueva educación, el coronel de la Guardia Nacional Antonio Benavides Torres, Comandante del Comando Regional 5, pronunció un arenga a su tropa en la calle, transmitida por los medios, para actuar en contra de los jóvenes manifestantes diciéndoles: “sectores de la oposición tratan de crear un clima de desestabilización en el país... no eran contra la Ley de Educación sino contra Chávez”, señalando que la Fuerza Armada Bolivariana “debe mantenerse leal con nuestro comandante en Jefe Hugo Chávez” (Olivares, 2010, p. 4-5).

Sobre estos aspectos, la CIDH (2009, pp. x, xi, xvii) también ha dado su pronunciamiento:

7. La CIDH también identifica en el presente informe una preocupante tendencia a castigar, intimidar y agredir a personas a manera de represalia por haber hecho público su disenso con las políticas oficiales. Esta tendencia afecta tanto a las autoridades de la oposición como a ciudadanos que han ejercido su derecho a expresar su disconformidad con las políticas adelantadas por el gobierno. Las represalias se realizan tanto a través de actos estatales como de actos de acoso y violencia provenientes de personas civiles que actúan al margen de la ley como grupos de choque. La Comisión nota con preocupación que se ha llegado al extremo de iniciar procedimientos penales contra disidentes, acusándolos de delitos comunes con miras a privarlos de su libertad en virtud de su posición política.

8. En el mismo sentido, la Comisión identifica una tendencia al uso de figuras penales para sancionar a personas que ejercen su derecho a manifestar o protestar en contra de las políticas oficiales. Información recibida por la Comisión señala que en los últimos cinco años más de 2.200 personas han sido sometidas a procesos penales por hechos relacionados con su participación en manifestaciones públicas. Así, la CIDH observa que en Venezuela se está restringiendo el derecho a manifestar a través de la aplicación de sanciones contenidas en normas emitidas durante el gobierno del Presidente Chávez, acusando a los manifestantes por la comisión de delitos tales como cierre de vías públicas, resistencia a la autoridad, daños a la propiedad pública, obstrucción activa de las funciones de las instituciones legalmente constituidas, ultraje a funcionario público, instigación y asociación para delinquir, instigación pública a la desobediencia de leyes, agavillamiento, restricción de la libertad del trabajo, incumplimiento al régimen especial de zonas de seguridad, entre otros... A juicio de la Comisión, esta práctica constituye una restricción a los derechos de reunión y de libertad de expresión garantizados en la Convención Americana, cuyo libre ejercicio es necesario para el buen funcionamiento del sistema democrático inclusivo de todos los sectores de la sociedad.

...

33. La CIDH identifica en el informe disposiciones del marco jurídico venezolano que resultan incompatibles con una concepción democrática de la defensa y la seguridad del Estado. Entre otras, la Comisión llama la atención del Estado por las normas que permiten la participación de las fuerzas militares en el mantenimiento del orden interno de Venezuela. En sus observaciones al presente informe, el Estado señaló que los órganos de seguridad ciudadana son de carácter civil y que la participación de las Fuerzas Armadas en el orden público se limita a situaciones de emergencia nacional o de seguridad de la nación.

34. A este respecto, la Comisión ha tomado nota de la creación de la Milicia Nacional Bolivariana como un cuerpo especial organizado por el Estado venezolano para contribuir en garantizar su independencia y soberanía. Según informó el Estado, a través de la Milicia Nacional Bolivariana ciudadanos reciben entrenamiento militar y luego pueden cooperar con

el mantenimiento del orden interno. A juicio de la Comisión, los ciudadanos que reciben entrenamiento militar no deberían ser incorporados a las estrategias de defensa interna. Asimismo, preocupa a la CIDH la vaguedad en la definición de la estructura, funciones y control de estas Milicias.

35. En relación con el uso excesivo de la fuerza estatal, la Comisión recibió con preocupación las cifras producidas por la Defensoría del Pueblo de Venezuela... En sus observaciones al presente informe, el Estado afirmó que no pretende negar que en Venezuela suceden ejecuciones extrajudiciales. La Defensoría también registró un total de 2.197 denuncias vinculadas con vulneración de la integridad personal por funcionarios de seguridad del Estado. Además señala haber recibido 87 denuncias por tortura, y afirma que está dando seguimiento a 33 casos de presuntas desapariciones forzadas ocurridas durante el 2008 y 34 ocurridas durante 2007.

Posterior al Informe de la CIDH, el gobierno continuó con esta embestida en forma más selectiva, ahora en contra de algunos periodistas en particular, como fueron los casos de Francisco Pérez, condenado el 11 de junio de 2010 a cumplir una pena de cárcel por 3 años y nueve meses, inhabilitado política y profesionalmente y cancelar una multa por Bs.F. 82 mil, por publicar en su columna del periódico regional El Carabobeño una mención de la irregularidades cometidas en la alcaldía de la ciudad de Valencia, presidida por Edgardo Parra, quien lo acusó de “ofensa a funcionario público e injuria contra persona encargada del servicio público”, así como también al fotógrafo Yunio Lugo del diario falconiano La mañana, quien ha recibido amenazas, quien captó imágenes en donde aparecen sacos con alimentos descompuestos distribuidos por el gobierno, y la orden de investigar a los reporteros Walter Obregón y Tarquino González por la directora de salud del Estado Barinas, luego que informaran sobre la descomposición de 40 kilos de carne de res en la empresa Fribarsa, acciones éstas que luego se han extendido a ciudadanos con relevancia pública que critican al gobierno -como fue el caso del ex candidato presidencial Osvaldo Álvarez Paz- (Alonso, 2010, p. 1-6).

De igual forma, el 1 de Junio, 2010, el Presidente de la República promulgó el Decreto 7.454 que crea el Centro de Estudio Situacional de la Nación (Cesna) con el propósito de tener coherencia en materia de información pública, pero como señala su artículo 9, “el Presidente o Presidenta del Centro de Estudio Situacional de la Nación podrá declarar el carácter de reservada, clasificada o de divulgación limitada a cualesquiera información, hecho o circunstancia, que en cumplimiento de sus funciones tenga conocimiento o sea transmitida en el Centro de Estudio Situacional de la Nación, de conformidad con lo establecido en el artículo 59 de la Ley Orgánica de Procedimientos Administrativos y el artículo 171 del Decreto con Rango Valor y Fuerza de Ley Orgánica de la Administración Pública”, que confuso en su redacción lleva a pensar en la posibilidad de que, como señala Elías Pino Iturrieta (2010, p. 3-6), que “no se atacaría el problema de las noticias capaces de producir desasosiego o de crear desórdenes o

inconvenientes... sino también, y quién sabe cómo, el desarrollo de eventos cuya evolución compete a organismos como las fuerzas policiales, sin necesidad de tanta retórica amparada en la oscuridad”, todo sujeto a lo que el Cesna entienda por seguridad y el peligro que les atribuya desde una “perspectiva unilateral de una autoridad creada de manera intempestiva y sigilosa”.

La censura a los medios tiene su clímax cuando el 13 de agosto de 2010, el gobierno decide censurar los periódicos El Nacional y Tal cual y se hizo extensiva a todo el país, por haber publicado una foto en su portada que muestra el estado en que se encuentran los cuerpos en la sala, de autopsias de la morgue de Caracas. El tribunal 12 de Primera instancia de protección de niños, niñas y adolescentes Prohibió a los mencionados diarios la “publicación de imágenes, informaciones y publicaciones de cualquier tipo con contenido de sangre, armas, mensajes de terror, agresiones físicas, imágenes que aticen contenidos de guerra y mensajes sobre muertos y decesos que puedan alterar el bienestar psicológico de los niños, niñas y adolescentes que tiene residencia en la República Bolivariana de Venezuela, hasta que se decida el fondo de la presente acción de protección”, además de una subida multa a cada uno de ellos (Prohíben publicar imágenes, 2010, p. 1-1). Esta medida cautelar vulneró los derechos de información sin censura previa que consagran los artículos 57 y 58 de la Constitución Nacional, y artículos similares del Pacto de San José y la Carta Democrática Interamericana, además de que el juez de la causa se extralimitó por cuanto no tenía jurisdicción sino sólo para el área Metropolitana de Caracas – aunque al día siguiente el juez rectificó la medida. La única medida de censura previa vigente es la de los espectáculos públicos. La foto adusta no era falsa, no estaba truncada y se dejó constancia de que había sido tomada en diciembre del año pasado por un fotógrafo furtivo pero exponía una situación concreta de la violencia existente en el país, por lo que abogados calificados como Pedro Nikken -ex Presidente de la Corte Interamericana-, quien recordó que para la Corte Europea de Derechos humanos “la actividad periodística es legítima, en ocasiones, la exageración e incluso la provocación” (Giusti 2010b, p. 1-2).

La verdadera intención del gobierno era la e ocultar la terrible inseguridad que sacude a los venezolanos y cuya impunidad alcanza niveles del 97% –con un proceso electoral de diputados a un mes de distancia y luego de un programa nocturno de CNN en que mostraba esta realidad en la cual el director de canal estatal por cable Telesur la resumió con “una risa cínica”, esto era imperioso (Izquier, 2010, p. 4-6)-.

La censura bolivariana en la cultura

No debe extrañar que en las artes estas mismas estrategias se hayan utilizado en contra de grupos y de los propios artistas. El sector cultural refleja palmariamente esta situación. Desde sus inicios, en 2001 ya se reflejaba una actitud agresiva hacia el sector de la cultura. En el Seminario sobre inversión cultural, en Abril de 2001, auspiciado por el banco Central e Venezuela y la Fundación Polar, y destinado fundamentalmente a explorar aspectos como el mecenazgo y otros del gasto en el sector, el Ministro de Planificación del momento Jorge Giordani, pivote fundamental desde entonces de las políticas públicas del gobierno, expresó según relata Ibsen Martínez (2001, p. A-4), “vine a provocarlos”, con un énfasis “agitativo”, en donde enalteció a los “poderes creadores del pueblo”, exponiendo como ejemplo ilustrativo y moral al arquitecto Fruto Vivas y sus casas modelos, hasta “enrostró a los pedigüeños la consabida inecuación según la cual ‘imaginación mata dinero’ y, al cabo, sentenció que “pareciera que después de 20 años nuestras cabecitas se fundieron”, concluyendo que “Jorge Girodani es a Chávez lo que el ‘brujo’ López Rega era a Perón”.

De hecho, al año siguiente, 2002, se produjo la crisis cultural. En ese momento, el primer Viceministro de la Cultura y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura, Manuel Espinoza, se reunió con los ejecutivos de los 31 entes tutelados para anunciar una salida a la “crítica y delicada situación financiera” que afectaba al sector, lo cual en términos económicos significaba que ya transcurridos ocho meses del año sólo habían recibido el doceavo correspondiente al primer mes, 8,3% del presupuesto. En esta situación, explicó Espinoza, “no hemos podido honrar los compromisos contractuales... incluyendo pago de nóminas, cesta-ticket, retenciones y seguros” (La Cultura, 2002, p. 8). En este contexto, se aclaró que era extraño que sector hubiera sido adscrito al Ministerio de Educación, que el Fondo de estímulo a la creatividad se extinguió, dejando sin reconocimiento los aportes hechos por los artistas a la cultura del país. (Santaella, 2002, p. 8), así como el descuido hacia la editorial Monte Ávila. La escritora Ana Teresa Torres (2002, p. 8), recordó en una entrevista en ese momento que el Ministro Navarro “reconoció que nunca había ido al teatro Teresa Carreño porque era muy caro”, lo cual debía entenderse que el ministro percibía la cultura como “clasista, es elitista”, en otras palabras, “a mí no me interesa el Teatro Teresa Carreño”. Este fue el año en que los curadores Julieta González y Luis Pérez Oramas (2002, p. 8), abandonan el país para vivir en la diáspora, expresando González que “hoy hay más posibilidades de trabajar allá -en Trinidad-.

En un breve paso por algunos de estos campos se pueden señalar los caso del Ballet Contemporáneo de Caracas, que durante diez años trabajó en coordinación con el Ministerio de la Cultura, en el 2009 y sin mayores explicaciones, se le reduzca su presupuesto y lo desalojen de su sede en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, según su directora María Eugenia Barrios, este ballet “no está dentro de los lineamientos de las políticas culturales y además no presenta un real impacto social y comunitario”, según ella esto se debería a un error de la mesa técnica que designó el Ministerio, “esto fue algo que dictó la mesa técnica sin ni siquiera avisarnos ni llamarnos” (Falcón, 2009), se refiere a una mesa integrada por colegas de su mismo campo a quienes el gobierno les dio la tarea de evaluar sus presentaciones, actitud que se repetirá en otros campos y que se analizará con mayor detalle más adelante.

Igualmente, la ONG Gente de la Cultura-Medios, ha llamado la atención sobre la censura en los artes visuales. En primer término, aparece la censura a eventos internacionales. El 31 de Enero, 2003, el jurado designado para seleccionar la representación de Venezuela en la 50 Bienal de Venecia, determinó que las obras *City Rooms* de Pedro Morales y *La Colmena* de Javier Tellez, cumplían con las exigencia de calidad, pertinencia y factibilidad de sus proyectos, Tellez a los pocos días declinó la invitación argumentando razones éticas “como venezolano y como artista responsable ante nuestra realidad” y, luego, vino el veto del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) a Pedro Morales porque el contenido de su obra era una agresión a la imagen del país. De esta forma la Bienal se quedó sin representación oficial del país. Otros ejemplos de artista censurado que señala en su informe Oscar Lucien (2006, p. A-9) son los de Nelson Garrido y la censura en el Museo Alejandro Otero a la obra *Mi delirio sobre el chimbo raso*.

En los siguientes años transcurridos la situación se ha agravado como lo afirmó Yucef Mehri (Hernández, 2010, p. 3-9), quien fue el organizador de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de la Universidad de Los Andes-2010, denominada *La pantalla y el marco*, que muestra las nuevas tendencias y experiencias del arte visual, quien al evocar el cese de estos eventos comentó que “entramos en un gran paréntesis cultural, donde muchas iniciativas de los noventa dejaron de realizarse con la misma frecuencia que en este nuevo período cultural”, muchos especialistas “salieron y esos espacios quedaron a la deriva” descontinuándose la labor por estos años. Algunos salones habituales como el Arturo Michelena, el más importante del país, “ahora tiene problemas. No sólo de patrocinio o apoyo, sino que como institución también se encuentra en situación ambigua generalizada, porque tampoco existe disposición de las instituciones públicas y privadas para mover estas confrontaciones”. Lo que realmente parece

haber ocurrido es que los artistas más relevantes de estos años “se fueron del país y están haciendo carrera afuera”.

También en el campo musical se han sentido estas mismas consecuencias. El reconocido músico e intérprete de la bandola por más de dos décadas, Saúl Vera, denuncia en carta hecha pública, dirigida a su Maestro Marco Granados, quien le cursara invitación para dar una serie de conciertos en Japón y participara en la Semana de la cultura de Venezuela, en noviembre 2010, que al tramitar el viaje ante el gobierno “un funcionario público... me llamó ayer (27 de Junio, 2010) para decirme que no podía ir a tocar a Japón a tocar en la semana cultural de Venezuela, que además está dedicada a la bandola, mi instrumento musical, sólo porque no soy chavista”???

En relación a la obra urbana y, en general al patrimonio cultural y calidad de vida de la ciudad, desde 2008 entró en vigencia el reglamento del Instituto Nacional de Tránsito Terrestre (INTT) que obliga a tapar los anuncios publicitarios de los vehículos y transportes de productos, la Alcaldía de Libertador también exige eliminar la publicidad dentro y fuera de los comercios de su jurisdicción y se consideraron riesgosas ciertas estructuras de publicidad (esferas o tazas), aunque esto no aplica a grandes vallas con publicidad del gobierno que recibe atención alguna. Además, existe la obligatoriedad de pintar de gris plomo las fachadas de los comercios de las avenidas principales –en ocasión de la celebración del Bicentenario de la independencia, el 19 de Abril, que será celebrado en 2011-. En esta ocasión, para honrar esta fecha histórica, se pintarán durante un año, en las principales vías de Caracas, calles y autopistas de colores amarillo (los brocales y aceras), azul y rojo (algunas propiedades y ranchos), que como explica la urbanista María Isabel Peña (2010, p. 4-3), “sin ningún criterio, se están banalizando símbolos que deberían tener un significado y que de tanto repetirlos terminan no significando nada... En Chile inauguraron 200 obras por el bicentenario, 200 espacios públicos, mientras aquí hacían labores elementales de mantenimiento... Caracas es una ciudad satanizada, y para muchos la fuente de todos los males: la basura, la indigencia, el crimen... mientras unos inauguran un misil el 19 de Abril [en la plaza el Venezolano] en Chacao inauguraban una moderna y bonita plaza” (Brassesco, 2010b , p. 4-3).

Es la Caracas gris uniforme. Es, según el politólogo Ángel Álvarez la lógica del proceso, “ese cambio incluye modificaciones en los patrones comunicacionales, incluso en el paisaje”, aunque se deteriora la calidad de vida. Según Pedro Luis España, “es verdad que había una sobreproducción de vallas, pero el gobierno utilizó a su favor un problema real”, limitando toda visión contraria la gobierno y resaltando sus logros que no son publicitarios que no son limitados. Como opina Axel Carriles sobre el tema, “el resultado es el desánimo general o la sensación de

estar en una oscura cueva psíquica” (Albornoz, 2010a y b, p. 4-1 y p. 4-3). No obstante lo dicho, esa era la primera fase de un proceso que continuó en Agosto de 2010, en la cual recibieron el documento “Lineamientos generales para la remoción y sustitución de anuncios publicitarios y cerramientos de seguridad”, por medio de la cual todos los comercios deben retirar la publicidad exterior de sus negocios e instalar rejas microperforadas de acero galvanizado en sustitución de las actuales que poseen como una forma de contribuir al ornato de la ciudad –y a quienes reclaman los visita una comisión de la oficina de impuestos para revisar sus libros y establecer sanciones-, cerco jurídico de fondo político de intimidación para acabar con su propiedad (Albornoz, 2010c, p. 4-1).

Al igual se señala el abandono del patrimonio de ciudades históricas. Tal es el caso de La Guaira y de Coro. En La Guaira, su ícono por excelencia es la Casa Guipuzcoana, que recuerda su pasado colonial y rubrica la identidad el varguense y su puerto, pero esta propiedad ha sufrido el uso y abuso de sus autoridades en su escalinatas, en su estructura, en sus capiteles y adoquines, según los especialistas en patrimonio, fallas que han sido remitidas en informes durante los últimos cinco años con el aval de la Universidad Central de Venezuela. Así, en 1997, los bomberos informaron sobre la urgencia en dejar la casa y darle un uso más liviano, el CONAC ordenó que allí se instalara el Museo Histórico, pero en el 2000 “el gobierno regional hizo caso omiso de las advertencias y montó sus oficinas”. El actual gobernador ordenó la construcción una nueva sede que estaría lista para 2012. Sus empleados reconocen la indolencia de las autoridades y en forma anónima, por temor a represalias, opinan que “en vez de patrimonio parece un gran rancho” (Noriega, 2012, p. 3-1).

Igual puede decirse de la ciudad de Coro, como lo expresa Luis Dovale Prado (2009, p. 25) en relación con el Archivo General del Estado Falcón y otros monumentos que por décadas permanecen dispersos y en vías de deterioro, considerados “patrimonio histórico de los bienes inmuebles antiguos, las obras de arte y otras reliquias de reconocido valor artístico y cultural... [evidenciando] “la situación de abandono en que se encuentran los archivos del Concejo Municipal, Registro Principal, Prefecturas, Gobernación del Estado, Arquidiócesis” así como el mismo casco colonial de la ciudad. Este hecho ha sido denominado “memoricidio” contra la historia de esta región, concluyendo que “todo esto es un contrasentido inaceptable a la luz de nuestro proceso revolucionario que refrenda en su Constitución Bolivariana la obligación de proteger el patrimonio”, al punto de recibir una amenaza de UNESCO para eliminarle el título de Patrimonio de la Humanidad y, recordando además, la investigación hecha luego de la invasión a Irak, sobre el saqueo de sus sitios históricos y museos por Fernando Báez (2004, p. 22), en donde

advierde sobre “el fantasma de la desaparición del vínculo memorial... Un libro se destruye con ánimo de aniquilar la memoria que encierra, es decir, el patrimonio de ideas de una cultura entera”.

Además, se pueden mencionar el descuido de las obras de Otero *Abra Solar*, *la Fisicromía mural* de Cruz-Diez, en la Plaza Venezuela, la obra de Zapata y *la Esfera roja* de Soto, en la autopista del este, ex profeso, como en el caso del monumento a Cristóbal Colón del maestro Rafael de la Cova (1900), vandalizada a la vista de todos por un grupo oficialista que lo acusó de ser “genocida” y queriendo sustituirla por una de Ezequiel Zamora; en octubre de 2005 comenzó la demolición del *Muro de inducción cromática* de Carlos Cruz Diez, regalo hecho por el artista en 1991 al pueblo de La Guaira, que quería ocultar con una obra moderna el muro gris del área perimetral del puerto de 2100 m, el artista expresó que “era una obra para solucionar un problema urbano”, por esta razón la obra había quedado registrada como bien cultural nacional, que ahora la cubre un nuevo muro de rejas que el presidente de la empresa del Puerto del Litoral Central, Pedro Arroyo, mandó a colocar como parte de un plan maestro de desarrollo del puerto que nunca se ha concretado (Noriega, 2010, p. 4-2), así como también la desaparición de los archivos de las obras de arte en las instituciones oficiales, incluyendo a la colección de la industria petrolera (PDVSA), así como la degradación de espacios culturales para transformarlos en lugares de proselitismo político, como es el caso del Teatro Municipal y el Teatro Teresa Carreño).

En relación con la actividad de los museos, se ha llamado la atención sobre el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC), creado en 1974, por sus problemas debido a “la prohibición de realizar exposiciones individuales, la reducción de su presupuesto, la poca afluencia e público, la salida de investigadores; y la incertidumbre que ha existido en la dirección general del museo... los catálogos se acabaron. No se ha realizado ninguna exposición internacional”, desde el año 2001, cuando su Directora Sofía Ímber sale de su cargo.(Falcón, 2010b, p. 3-10). Además, se ha revelado la desaparición e obras valiosas en 2002 y en general, el informe de una empresa especializada en este aspecto señalaba que “no existe una política para la toma física del inventario de obras de arte”, aspecto que la Contraloría General de la República confirmó en 2004 al declarar que “no existe un record de registro de movimientos de cualquier obra de arte” (Méndez, 2010, p.20).

También se podrían citar los casos del Museo de Bellas Artes, creado en 1917, que ha perdido su autonomía para seleccionar sus propias exposiciones, convirtiéndose en sede de exhibiciones de otras instancias impuestas, como las efectuadas por la Biblioteca Nacional, el

Banco Central, el Centro Nacional de la Diversidad (sobre juguetes y fiestas patronales), el Centro Nacional de Fotografía, el centro Nacional de Historia y hasta la Cancillería o Turismo (Esteva-Grillet, 2009, p. 20). Otro tanto ocurre con el Museo Narváez de Porlamar, que al no disponer de aire acondicionado en sus instalaciones, los empleados sacan sus escritorios al jardín. Este es uno de los ocho nuevos museos que el Ministro de Cultura había ofrecido crear desde 2006 fuera de la capital, los cuales fueron traspasados a la Fundación Nacional de Museos como una forma de ser más eficientes en su administración, todo a causa de falta de financiamiento (Falcón, 2010, p. 3-9).

A pesar de lo anterior, en mayo de 2010, el Ministro de la Cultura Francisco Sesto, que reasumía su cargo, reconocía que los museos estaban en crisis. En reunión con los trabajadores de la Fundación de Museos Nacionales expresó que desde su creación en el año 2005, el manejo de dicha fundación había sido pésimo, “el manejo de la fundación fue pésimo, porque creó un equipo por encima de los muesos”, aunque enfatizó que se mantendría la política de que los museos no poseen colecciones, que desde hace 5 años éstas pertenecen a la Fundación y sólo son salas expositivas, así por ejemplo, en el caso de Museo de Arte Contemporáneo (MACC)nb“no tiene colección, la colección es de la Fundación y del Estado. Los museos son una institución expositiva con autonomía para hacer las planificaciones. El MACC dejó de existir como institución”. Pero, igualmente, hizo compartir parte de la crisis a los propios empleados de la Fundación, “a pesar de ser gratis, el pueblo lo ve como algo ajeno... El museo no es ajeno al pueblo, es que los trabajadores son ajenos a los museos. Cuando se inaugura una exposición ustedes no van” (Falcón, 2010a, p. 2-10).

También la historia tuvo sus problemas con el gobierno. El 5 de Junio de 2010 la Academia de la Historia entregó al Archivo General de la Nación, los archivos con los documentos del Generalísimo Francisco de Miranda, resguardados por 84 años, y los del Libertador Simón Bolívar, que mantuvo por 10 años. Hicieron entrega formal de estos documentos tres individuos de número de la Academia, Elías Pino Iturrieta, Inés Quintero y Marianela Ponce, expresando que cumplían con la obligación que tenían bajo coacción legal, agregando que la versión dada de que era un “secuestro y ocultamiento” de estos documentos no tenía base alguna. El Decreto 7375 emitido por el Presidente en el cual expresaba que este acto era para “para lograr la mayor eficacia política y calidad revolucionaria en la construcción del Socialismo, la refundación de la nación venezolana... y con el objetivo de rescatar la memoria histórica de las luchas de liberación del pueblo venezolano, las cuales han sido ocultadas por

factores políticos contrarios al proceso revolucionario”, con lo cual se concretaba esta arbitrariedad en contra de dicha Academia (Hernández, 2010, p. 4-8).

En cuanto al cine, la situación no es muy diferente. El informe entregado por Tulio Hernández (2008) sobre la Villa del cine, da luces al respecto. Según este crítico, en los diez años de este gobierno bolivariano se han realizado muy pocas películas de contenido político y las hechas, como *El caracazo* de Román Chalbaud, “son absolutamente incondicionales a las convicciones ideológicas el régimen”, recordando que desde los años sesenta se producían películas críticas con aporte oficial, como *La ciudad que nos ve*, documental de Enrique Guédez, de los sesenta, *Cangrejo I y II* de Chalbaud, de los años ochenta, en donde se muestra la corrupción abierta del poder judicial, *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn – que superó en taquilla a todas las películas de EEUU exhibidas ese año, incluyendo a *Superman-*, o *Disparen a matar* de Carlos Azpúrua, en los noventa, denunciando la violación de los derechos humanos. No obstante, *Secuestro Express* (2005) de Jonatahn Jakubowicz, recibió amenazas de parte del gobierno y se le impidió que representara al país en la preselección del Oscar, por lo que el director se fue del país y no regresó. En 2006 el gobierno creó la Fundación Villa del cine en la cual se ha filmado *La clase*, basada en una novela del entonces ministro de Cultura, en donde los pobres son buenos y los ricos malos -quedando reprobados títulos críticos como *Nuestro petróleo y otros cuentos* y *FANTasmo* por razones obvias-. De las cuatro producciones realizadas, incluyendo *Miranda*, de Luis Lamata, de muy alto costo, ninguna ha permanecido en cartelera más de un mes en salas comerciales, y por orden directa del Presidente se otorgaron 18 millones de dólares a Danny Glover para una sola película extranjera, equivalente al presupuesto de tres años para financiar 15 películas nacionales. En 2010, la cineasta Fina Torres escribió y dirigió la comedia *Habana Eva*, producción cubano venezolana de la Villa, estrenada el 23 de Julio de 2010, ganadora del festival de cine latino en Nueva York, obra en que Ángel Ricardo Gómez (2010b, p. 3-1) escribe que “no fueron pocos los cortes de tijera que le hizo la directora Fina Torres a su película *Habana Eva*... Las razones pocos la saben. Pero lo cierto es que, tal vez por evitar la censura, a la basura fue a dar una secuencia en la que la heroína de la historia –cual Doña Flor, la de Jorge Amado- sostiene un acaloradísimo encuentro amoroso con sus dos maridos”. Esta villa es reseñada como un “centro encerrado en sí mismo, sectario y sesgado” Hernández, p. 4-8).

Sobre Estos aspectos, el Informe de la CIDH (p. 145) señala muy claramente lo siguiente:

475. La CIDH expresa su profunda preocupación al Estado por estas medidas y recuerda que el artículo 13.2 de la Convención Americana dispone explícitamente que el ejercicio del derecho a la libertad de expresión no puede estar sujeto a censura previa. La propia

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela establece el mismo principio en su artículo 57, que señala que “toda persona tiene derecho a expresar libremente sus pensamientos, sus ideas u opiniones [...] y de hacer uso para ello de cualquier medio de comunicación [...] sin que pueda establecerse censura”. En el mismo sentido, el artículo 2 de la Ley de Responsabilidad Social indica que “la interpretación y aplicación de [dicha norma] estará sujeta, sin perjuicio de los demás principios constitucionales” al principio de “prohibición de censura previa”

476. La CIDH ha señalado en reiteradas oportunidades que la censura previa es el prototipo de violación extrema y radical de la libertad de expresión, precisamente, porque “por medio del poder público, se establecen medios para impedir en forma previa la libre circulación de información, ideas, opiniones o noticias, por cualquier tipo de procedimiento que condicione la expresión o la difusión de información al control del Estado”.

...

480. Finalmente, la CIDH exhorta al Estado a tomar en cuenta que de acuerdo con el principio 5 de la Declaración de Principios: “[l]a censura previa, interferencia o presión directa o indirecta sobre cualquier expresión, opinión o información difundida a través de cualquier medio de comunicación oral, escrito, artístico, visual o electrónico, debe estar prohibida por la ley. Las restricciones en la circulación libre de ideas y opiniones, como así también la imposición arbitraria de información y la creación de obstáculos al libre flujo informativo, violan el derecho a la libertad de expresión”.

La censura bolivariana en el teatro

La política del gobierno en relación con el teatro se fijó en el año 2000, cuando se dio a conocer la Declaración del Consejo Nacional del Teatro, en el marco de la nueva gestión cultural pública del país, evento realizado el 4 de Abril de ese año, bajo la dirección del Viceministro de Cultura Manuel Espinoza y firmada por 25 personalidades del teatro, entre las que se encontraban N. Curiel, A. Alamo, F. Alfaro, C. Arroyo, J. C. Azuaje, G. Díaz, K. España, N. Garzón, H. Lejter, X. Moreno, D. Peñalver, P. Riera, R. Rivas, R. Rodríguez, Romano Rodríguez, P. Romero, I. Tapias, y J. Vidal. La declaración incumbe principalmente al teatro, danza y teatro musical y está compuesta por 17 párrafos, de los cuales se transcriben sus principales aspectos:

1. La redefinición y reestructuración de la Gestión Cultural Pública, expresada por el viceministro Manuel Espinoza en las líneas de acción integradoras: Cultura, Educación, Desarrollo Social, Ambiente Y territorialidad y la conformación del sistema Nacional e Cultura y las estrategias de desconcentración, descentralización y territorialidad.
3. ...Crear la nueva institucionalidad cultural pública correspondiente a las artes escénicas como estructura autónoma, adscrita al viceministerio de la Cultura... (para que) profundice la democracia participativa de las comunidades sociales y culturales de las artes escénicas en todos los niveles territoriales del país.
6. Propone un espacio de transición 2000 que impida el sacrificio por asfixia, colapso y desaparición de agrupaciones e instituciones que llevan largos años de actividad ininterrumpida a pesar de las dificultades...
8. Propone un Sistema Nacional de Planificación de la Cultura al servicio del desarrollo, desagregado por áreas y programas en atención a sus dimensiones y específicos (sic), expresado en el Plan Nacional de Cultura y articulado al Plan de Desarrollo Integral el la Nación.
10. Propone que se atienda con especial acento la cuestión de los espacios e infraestructuras especializadas.
12. Propone evaluar y repotenciar la presencia e intercambio de las artes escénicas en los escenarios internacionales y de éstos en el país.

14. Llama la atención sobre la desinversión acelerada en el tiempo, del Estado en el campo cultural.

Los problemas del gobierno con la gente del teatro comienzan a sentirse en forma notoria y pública partir de año 2003, y su registro consta en los agudos informes que va entregando Luis Alberto Rosas (2005), tanto en su libro, que recoge información desde 2001 a 2004, como en sus comunicaciones digitales, correos electrónicos (emails), de su red de la Asociación Venezolana de Licenciados en Teatro y Artes Escénica (ALIARTS) que llega a todos los interesados en el tema bajo el título de En Primera Fila, y en comunicaciones que llegan directamente de su red ALIARTS, además de la información de prensa que con el tiempo se va haciendo muy importante y la de los organismos internacionales que acogen reclamos. En el año 2003, Rosas (2005, pp. 41-45) hace un urgente llamado a las autoridades para que el país participe en el IV Festival Internacional de Buenos Aires, en el cual “la representación venezolana brilla por su ausencia”. Su argumento es que parece paradójico que un país como Argentina, que atravesaba por una de sus peores crisis económicas pudiera organizar tal evento y no pudiera asistir el país que vivía un boom petrolero. Su explicación descarta que no haya grupos de calidad para representar al país, y tiende más bien a decir que “eso es culpa de este gobierno que hasta la cultura ha secuestrado”. Igualmente sucede cuando reseña en relación a los reconocimientos hacia las artes escénicas que observa que lentamente van desapareciendo, recordando que “hasta entrada la década de los 90 existían por lo menos diez premios al año o bianuales” para reconocer a la gente del teatro, en circunstancias que en 2003 sólo existían cuatro premios. Ambas situaciones han tenido como respuesta el gobierno “no se hizo más por falta de presupuesto”, “la institución que lo entregaba desapareció” o peor aún, “la persona que motorizó ese premio murió” con lo cual se desestimulaba la creación. Aquí ya estaban resumidos los argumentos que utiliza el gobierno.

El aspecto de las políticas culturales a implementar ya para 2008 se encontraba fuertemente politizado, como lo muestra el informe que dirige a la red cultural Beliza Castillo, Directora de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza, centro muy poblado aledaño a la ciudad de Caracas, quien expresó:

Quisiera contarles brevemente mi experiencia en la Dirección de Cultura de la Alcaldía del Municipio Plaza. No niego la responsabilidad que implicó para mi persona, aceptar tal cargo. Sabiendo de antemano el manejo extraño, inconvenientes, maltrato a los artistas y la situación política que se avecinaba. Todos sabemos que en buenos momentos a todos nos quieren y quien quiere algo, todo te ofrece y casi te lo da. Pero en “época”de salida, nada importa... todo esta de más. He cometido muchos errores:

- Respetar mis principios y los de los demás.
- Tratar de incluir a aquellos apartados y apoyarlos como parte de nuestra sociedad.

- Tratar de repartir equitativamente, los recursos a las comunidades, artistas y centros culturales.
- Buscar incluir dentro de la planificación la opinión de los consejos comunales, artistas y cultores.
- Dejar el despotismo, el amiguismo, el chantaje, la corrupción tanto en la administración como entre algunas agrupaciones culturales.
- Tratar de ser medianamente justa dentro del respeto.
- Tener un compromiso verdadero y sincero con el trabajo comunitario, con el socialismo, la igualdad, la honestidad y el humanismo.
- Darle oportunidades de superación a personas que, al parecer fueron buenos actores. Mis aplausos para el equipo de Cultura. Primeros actores y actrices de este Municipio. Pero como cada quien tiene lo que merece, yo me voy. Gracias a cada uno de mis errores... A todos mis queridos compañeros, geniales actores y actrices (personal de la Dirección de Cultura) que tanto esperaban un papel al menos de segundón...los felicito, sé y estoy segura, que nunca cometerán los mismos errores que yo he cometido. Se que jamás serán juzgados, jamás tendrán problemas políticos, ya que son iguales al resto de los miembros de esta Alcaldía, al parecer personas que si saben de este mundo. A todos mil disculpas...

Igualmente, no será fácil entender los criterios utilizados por el Ministerio del Cultura en la asignación de sus financiamientos. Tal vez, lo más explícito sea remitirse a los documentos de los propios afectados, cuya mejor aproximación a los criterios y procedimientos utilizados la ilustra el caso el grupo Teatro del Duende, con 54 años de existencia, en donde la figura central sean el dramaturgo afecto al gobierno Gilberto Pinto, a quien el propio Presidente su Premio Nacional de Teatro en 1999, y su esposa Francis Rueda, también premiada por el gobierno, pero a quines se les negó financiamiento por ser considerado su grupo, “caso excepcional” (ALIARTS, 2009):

...Argumento que no entendimos hasta enterarnos (con un asombro aún mayor) de los criterios que rigen para el otorgamiento de los llamados “Convenios de Cooperación Cultural”. Criterios excluyentes, censores y anticonstitucionales, que no nos explicamos como pueden ser asentados con carácter de legalidad por el Ministerio de Cultura de un país que se considera socialista, y que sólo pretenden obtener la aceptación sumisa, gracias a un arbitraje impuesto por un reducido grupo de subalternos desconocedores de lo que es el teatro y su relación con la cultura. Y, sobre todo con visible irrespeto a sus hacedores, a quienes la nación les debe un agradecimiento por los muchos años dedicados al servicio del mundo espiritual e intelectual de los venezolanos.

Pasamos a destacar el contenido del Criterio 2, que se refiere a los “Casos Excepcionales”:

a. **No se financiarán a colectivos e individualidades cuyas conductas públicas perniciosas, afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de un lenguaje ofensivo, descalificando, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines. (Esta acción quedará a juicio facultativo de la Mesa Técnica Estatal).** Todo el subrayado de este insólito criterio es nuestro.

Trataremos de analizar cada uno de los contenidos de esta decisión y preguntarles a los miembros no identificados de esa Mesa Técnica en cuáles de esos “casos excepcionales” involucraron a nuestra agrupación.

Conducta Perniciosa: ¿Distribución o tráfico de drogas? ¿Trata de blancas? ¿Pornografía Infantil? ¿Promiscuidad Sexual? ¿Alcoholismo? ¿Violación? ¿Exaltación a la Delincuencia? ¿Sicariato? ¿Corrupción? ¿En cuál? , preguntamos.

Afectación de la Estabilidad Colectiva de la Población: ¿Incitación a la rebelión? ¿Respaldo al terrorismo o al magnicidio? ¿Promoción del Guarimbo? ¿Al cierre de avenidas? ¿Al saqueo? ¿Al linchamiento? ¿Al irrespeto a la dignidad presidencial? ¿En dónde estarían las pruebas de tales afectaciones?

Lenguaje Ofensivo y Descalificador: Si se hubieran tomado la molestia de leer alguna de las veinte obras escritas por nuestro director, no hubiesen encontrado ni rastro del estilo Nolia o Silva. Lo mismo decimos de nuestras declaraciones a la prensa en donde, de manera respetuosa, demandamos del gobierno su acatamiento a la Constitución y a la Declaración de los Derechos Humanos en el sentido de que amplíe su apoyo a la cultura, de la cual todo ciudadano tiene derecho a disfrutar.

Mintiendo y manipulando Campañas Mediáticas: ¿En dónde? ¿En nuestros espacios políticos de la televisión? ¿En nuestras columnas fijas de la prensa nacional? ¿Que consideración más pueril!!!! Sin esas tribunas no se pueden hacer campañas desestabilizadoras. El teatro no cuenta sino con el escenario para manifestarse. Y en ese sentido el Teatro del Duende jamás lo ha utilizado como panfleto político, porque considera que eso sería rebajarlo estética y socialmente. El teatro es una instancia superior de la cultura. Destinada a transformar a los transformadores del ente social. Calificar, si este es el caso, a nuestra institución de mentirosa es de una total impostura. ¿Entonces? ¿Qué es lo que se persigue con juicios amañados como éste? ¿Qué uno se nulifique, que se haga indistinguible del rebaño? ¿Qué uno pierda su individualidad? Sería necesario que recordaran a la camarada Rosa Luxemburgo: **Sin una lucha libre de opiniones, la vida se muere en toda institución pública.**

Pinto recuerda que al recibir el Premio Nacional le dijo al Presidente, “si no apoya la cultura, volveremos a la jungla”, agregando luego, en entrevista a Mireya Tabuas (2009), que “El problema con el chavismo es que te ponen una etiqueta y te cosifican. Ya lo decía el maestro Simón Rodríguez, a quien no se atreverán a calificar de mentiroso y manipulador: "Nunca se hará República con gente ignorante". Al consultársele sobre las manifestaciones culturales o teatrales que apoya el gobierno, respondió “El de diversión. Los funcionarios chavistas consideran que divertirse significa no pensar, por eso producen una serie de espectáculos muy divertidos para que la gente no piense”, así la Dirección de Teatro pasó a ser de Teatro y Circo, lo cual confirmó Pinto, “Sí, ¡cómo han apoyado al circo! Dejó de hacer festivales de teatro para organizar unos de circo y de salsa. Para los chavistas, lo que no hace pensar es lo más conveniente, pero eso es una degeneración de lo que necesita la sociedad. Es una de las cosas que los que hacemos teatro de arte no aceptamos. El Gobierno cree que el arte es elitesco... Cada vez que veo un espectáculo planteado por ellos, veo un folklorismo tratado con poco brillo. Hay un folklore popular que debe ser apoyado, no lo estoy negando. Pero el folklore no puede ser el todo cultural de un país, porque la cultura es una superestructura del conocimiento... Esa medida (en contra de su grupo) tiene carácter de censura, de exclusión y es anticonstitucional. Calificar de pernicioso a un artista es indignante, más aun cuando viene de un grupúsculo de monomaníacos del sistema que no toleran la más pequeña crítica de su gestión, pues mi único desliz pernicioso ha sido reclamar - cosa que seguiré haciendo- mayor apoyo a la cultura, tal como obliga la Constitución”

Lo mismo podría decirse de los grupos de teatro afectos al oficialismo que reciben algún subsidio del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM), ente adscrito al Ministerio de la Cultura, quienes tiene “terminantemente prohibido reproducir en el programa de mano los

logos de los periódicos Tal cual y El Nacional, así como e la planta televisiva Globovisión”, que han auspiciado de alguna manera sus obras, ante lo cual estos grupos “han tenido que imprimir un doble tiraje del programa de mano: unos con patrocinante oficiales y otros con patrocinante privados”, los primeros los presentan al gobierno para evitar perder su subsidio del Estado y los segundos a los espectadores, con lo cual no pierden la ayuda de esos medios de comunicación (Política, 2010, p. 9).

La misma situación ha ocurrido con varias puestas en escena de la empresa teatral Palo de Agua Producciones cuando en marzo de 2009 al poner en escena la obra *El violinista en el tejado*, en forma anónima le comunicaron a la productora que la Orquesta Gran Mariscal de Ayacucho se retiraba del proyecto por ser una obra judía que les hacía temer el subsidio del gobierno y, aunque le versión fue negada por la orquesta, los productores tuvieron que buscar otra orquesta para acompañar la obra; en otra ocasión la empresa fue vetada para utilizar la sala del Teatro Teresa Carreño a pesar sus solicitudes escritas, hasta que un funcionario les dijo: “dejen de escribirnos, porque no vamos a darles la sala”. En forma similar, en ocasión de la producción de la obra *Jesucristo Superestrella*, en 2010 en el Aula Magna de la Universidad central de Venezuela y, luego de recibir la confirmación formal del patrocinio de la obra por las empresas del Estado Movilnet y Balckberry Rim, se les informó de una nueva y definitiva condición del acuerdo, la cual les prohibía “pautar cualquier tipo de publicidad paga o realizar algún tipo de alianza comercial con los siguientes medios de comunicación: Globovisión, El Nacional, El Universal, El Nuevo País, Tal Cual, Revista Zeta y Ateneo FM” y que sólo debía llegar a acuerdos con “aquellos medios que las empresas Blackberry y Movilnet aprobasen”, argumento que la productora desechó y consideró inadmisibles por estar motivados por criterio político “cuestionable profesionalmente, comercialmente y éticamente... Aceptarlo iría en contra de nuestros principios y de los que deben guiar el comportamiento responsable de las personas y las organizaciones en una sociedad libre y democrática” (Cotoret, 2010c).

La situación se tornó más complicada aun cuando durante sus presentaciones, el domingo 1º de Marzo de 2010, casi al finalizar su temporada y cuando estaba por terminar la función, desconocidos lanzaron dos bombas lacrimógenas hacia el sótano del teatro afectando solamente a parte de la orquesta que se ubica en ese nivel, sin mayores consecuencias para la audiencia que no se percató del hecho por la acción de los equipos de seguridad. La empresa expresó no poder determinar si el incidente era en contra del espectáculo o “iba dirigido a la rectora de la Universidad, Cecilia Arocha, quien se encontraba en el lugar”, lo cual se debería a que dada la escasez de salas y las restricciones para poner en escenas obras por parte del gobierno, el Aula

Magna de la Universidad en la práctica se ha convertido en el epicentro cultural y político más importante del país en estos años. Es este uno de los pocos casos en que la censura del gobierno no sólo fue rechazada por una empresa teatral sino que además, la perversa intimidación fue hecha pública con todos sus detalles, sin ser desmentida por ente oficial alguno (Cotoret, 2010 b, p. 25 y Rodríguez, 2010, p. 19).

El procedimiento para aplicar a los convenios de subsidio y financiamiento deriva de un acuerdo entre un ente gremial de los teatreros, que fue la Fundación Red Nacional de Teatro y Circo de Venezuela (Renacit) y el Ministerio de la Cultura, por medio el cual para efectos de la decisión sobre los financiamientos participaban un vocero de la comunidad o área artística del teatro y circo, en las 24 entidades del país. Estas entidades se llamaron mesas técnicas para signar los Convenios de Cooperación Cultural 2009, y las conformaban los gabinetes ministeriales Estadales de Cultura, voceros de los consejos comunales, voceros de las salas de Batalla Social, de la Red de Creadores y voceros de los sectores y comunidades artísticas, teatro, danza y música. La función de estas mesas técnicas, según Gregorio Magdalena y Guillermo Díaz, del Distrito Capital, era la de informar a las agrupaciones de los planteamientos de los Ministerios y ver el cumplimiento de los grupos con los criterios de asignación, en un contexto de reconducción presupuestaria de 2008. Según esto, se tomaba la decisión de asignar o no este subsidio. En el caso del Distrito Capital, el más crítico, se eliminaron estos subsidios a varios grupos teatrales, como se verá más adelante.

El acta con los Resultados de las Mesas Técnicas en los Convenios de Cooperación Cultural 2009, Plataforma de Artes Escénicas y Musicales el Ministerio de la Cultura, con fecha entre 24 y 27 de Agosto, se deja constancia de que sólo 53 grupos "concuerdan con las políticas culturales del Ministerio de la Cultura y con impacto social comunitario" y a 23 agrupaciones se les excluyó de los convenios de este año por no estar a "apegadas a las políticas culturales" o por "la ausencia de rendiciones en el tiempo acordado para ello de los Convenios de Cooperación Cultural 2008" (De interés, 2009)

Por otra parte, ya con anterioridad la Unión Nacional de Trabajadores culturales del Teatro y las Artes Escénicas (UNETEATRO) había expresado su inconformidad con la demora en recibir sus financiamientos (ALIARTS, 2009 y Cotoret, 2010, p. 24),

Su desacuerdo por la **demora** con que el Ministerio del Poder Popular (MPPC) para la Cultura ha convocado, recién en agosto, a las agrupaciones teatrales a presentar proyectos para el año en curso 2009. Consideramos esta demora injustificada. Consideramos que esta práctica es ineficiente y discrecional. Aunque comprendemos la necesidad de los ajustes presupuestarios, en razón de la crisis económica mundial planteada, los mismos deben

hacerse de manera que no se afecten las áreas de inversión social y cultural. ...No aceptamos actitudes discrecionales, superficiales, burocráticas, ineficientes y sin disposición sincera al diálogo y a la acción respetuosa y conjunta. Este comportamiento nos debilita en la batalla de ideas y de acciones que estamos librando. En los últimos diez años hemos visto pasar a dos Presidentes de CONAC y a dos Ministros del Poder Popular para la Cultura, por tal motivo exigimos una postura crítica de lo realizado hasta el presente y un cambio en su actual cuerpo de ideas y gestión.

En cuanto a este argumento presupuestario, la carencia de fondos para la cultura ha sido grave y mucho más cuando la crisis financiera global llegó al país, por que ya en el primer trimestre del año 2009 el gobierno admite públicamente los efectos de la crisis –aspecto que antes expresó que no llegaría por los ingentes recursos petroleros-, y junto anunció recortes en el presupuesto, pero resulta que a partir de la segunda mitad del año, los precios del crudo se recuperaron permitiéndole retomar la senda del gasto público y alcanzar los niveles del año 2008. En efecto, esta política de austeridad, causa esgrimida para el financiamiento de la cultura y el teatro, implicó que el presupuesto de 2009 fuera un 13% menor que el del año anterior, luego con un ajuste adicional efectuado en marzo, esta diferencia aumentó a 17%, pero el rendimiento del petróleo sólo afectó a tres meses del presupuesto porque éste comenzó a recupera su valor fijado al inicio en USD 40 por barril y que luego superó los USD 50, llegando a alcanzar USD 86, lo cual tuvo como efecto inmediato –como ha sido usual-, que se comenzara a efectuar un mayor desembolso del gasto público, que según informe del Banco Central significó una expansión de la liquidez monetaria del 20%, inferior en 2 puntos a la del año anterior, teniendo poco impacto a causa de la creciente inflación, destacando también que la economía entraba en recesión. Por esta razón, el argumento presupuestario es muy relativo, siendo más sentido por el despilfarro de la renta petrolera y el creciente efecto inflacionario (Armas, 2009).

Los grupos excluidos

Tras veinte años de actividad, de investigación y experimentación teatral, en 2008 el grupo Teja recibió orden de desalojo de su sede en el teatro Alberto de Paz y Mateos, sector Las palmas de Caracas, por orden del Ministerio de la Cultura sin mayores explicaciones, cuando vencía su comodato de la sala, además de dejarlos sin subsidio. Esta institución había sido declarada Patrimonio Cultural por el Concejo Municipal Libertador en 1999. La medida de desalojo no sólo afecta a Teja, sino que también a otros grupos que tenían su sede en este teatro, como Caracas Roja Laboratorio, Macrodanza, el programa infantil del Ballet Contemporáneo de Caracas Ven a bailar y al Teatro el Laberinto, del Centro de investigación sobre la Danza tradicional venezolana de Fundafolk (ALIARTS, 2008).

Parte de esta decisión, según su Director José Simón Escalona, sería “que yo sea un hombre de RCTV. Además, estoy en la oposición, donde he estado durante todos los gobiernos... hay retaliación contra todo el que piense distinto, contra el que no quiere alienarse con el discurso oficial, contra el que no se somete. Y no hay retaliación únicamente: hay violencia... No nos manejamos por el principio de la complacencia. Nuestro teatro es incómodo” (Bell, 2009, p. 3).

Su último montaje en esta sede fue *La divina comedia* de Dante Alighieri, que intenta retratar a una sociedad italiana medieval corrompida, exponiendo con profundidad la crisis del final de esa época, especialmente de su cultura, “los venezolanos nos hemos labrado nuestro infierno actual... no fuimos capaces de entender la trascendencia y la importancia de la democracia... No hay que olvidar que la intención del autor es moralizante. Se pueden vencer los obstáculos...” (Villamizar, 2009, p. 3-8).

2008 fue el año de las sorpresas que preparaba el gobierno. A principios de año, al presentarse la obra *Todos los hombres son mortales y las mujeres también*, en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), la actriz Fabiola Colmenares “fue vetada por el Celarg por su postura política abiertamente opuesta al gobierno”. Su director Héctor Manrique se negó a aceptar tal censura que exigía retirar a la actriz del elenco para poder exhibirla en esa sala. Luego de lo cual Manrique fue considerado por el gobierno como “pernicioso” con lo cual se le ha negado cualquier subsidio.

Igualmente, Marcos Purroy, autor y director de la obra *Hollywood Style* “cedió a los requerimientos del Celarg de suprimir algunas improvisaciones y frases del parlamento de su montaje que pudiesen herir al gobierno”. El año 2008 fue considerado por los críticos como “el más lamentable del ex ministro de Cultura Francisco Sesto: menospreció al gremio y lo asfixió” y “lo más lamentable es que cada día tenemos menos espacios” (Bell, 2008, p. 4 y ALIARTS, 2008). Anteriormente, en 2006, cuando la dramaturga Genny Pérez obtuvo veredicto ganador del jurado al Premio de dramaturgia del Ministerio de la Cultura, por su obra *Yo soy Carlos Marx*, este Ministro hizo infructuosos esfuerzos por anular el premio, sin éxito, y la obra fue publicada por una editorial del Estado.

En esta política de censura negando el financiamiento a los grupos teatrales por parte del Ministerio de la Cultura, según los criterios que adoptó la Mesa Técnica del Estado Miranda, cayeron los grupos Skena, Bagazos y El Duende, considerados “casos excepcionales”, según lo cual “no se financiarán a colectivos e individualidades (sic) cuyas conductas públicas perniciosas afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de

lenguaje ofensivo, descalificador, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines (Cotoret, 2010, p. 24).

De la Mesa Técnica del Distrito Capital surgió el mismo problema con los grupos Theja, Cénica, Entretelones, Bagazos, Art-O de Caracas, Contrafuego y Convención Internacional de Circo. En el caso del grupo Actoral 80, cuyo director es Héctor Manrique, se aplicó la cláusula 2 de las condiciones del Convenio de Cooperación 2009, que se refiere a las conductas perniciosas expresadas en campañas mediáticas que ocasionen zozobra en la población, lo cual es causal de exclusión de los Convenios. Esta opinión crítica del Director del grupo respecto de algunas decisiones sobre la política cultural del gobierno fue el argumento de la institución gubernamental, la cual no fue compartida por los miembros de la Mesa Técnica quienes acordaron elevar la situación a una nivel superior del Ministerio de la Cultura para su decisión (Ibid.).

El cerco oficial existe no sólo en el financiamiento y en los subsidios, tal como lo expone Héctor Castro al exponer su denuncia sobre la censura en otra institución el Estado, como lo muestra Ángel Ricardo Gómez (2008, p. 3-8):

Tú vas al Celarg y leen primero el texto y si ese texto les gusta o levanta la taquilla, ellos lo aceptan. Yo quise montar una pieza que se llama *Concierto en re para dos panas burda*, una obra cantada que se ha ganado dos premios, y no pude. En esa obra yo cuento cómo fue el secuestro de Niehaus. Ese caso lo descubren por la delación de uno de los secuestradores y ese delator está ahora en el ministerio de la Cultura, no se dice el nombre de él, pero la gente va a saber que es él... Los dramaturgos estamos contra la pared... A nosotros no nos montan, no nos publican, he hablado con directores venezolanos y te dicen que montarnos es un riesgo. Prefieren montar autores extranjeros que a nosotros. Hay dramaturgos que tienen una visión del extranjero; nosotros vemos hacia adentro... Yo escribo por lo que ocurren la sociedad y a mi eso como creador me atañe y por eso lo escribo.

En forma similar, otros directores de estos grupos e ha expresado respecto de esta censura (Falcón, 2010b). Orlando Arocha, del grupo Contrajuego expresó que:

No hemos tenido la capacidad de consolidarnos para ser un gremio sólido. Ni la capacidad de devolver la pelota y decirle al Ministerio que esa cláusula tiene que desaparecer de la mente de los venezolanos. La mesa técnica no sabe la injusticia, la cantidad de gente que dejó sin trabajo. Yo tengo derecho a exigirle recursos al Estado, pero sin condicionarme a decir lo que a ellos les convenga. ¡Eso se llama censura! ...Eso es inaceptable! ¡Es indignante! Para cualquier hombre de teatro pedirle que saque a algún actor, como ya ocurrió, es inaceptable. ¡Nadie puede intervenir en eso! Quienes plantean ese tipo de cosas no conocen la actividad teatral. Incluso, son personas que detestan el teatro... El teatro tiene que incomodar, molestar a la sociedad, tiene que conmover y perturbar. Piensen en Antoni Artaud, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, Eduardo Gil. ¡Eran algo perturbador!

De la misma forma Marcos Bell (2009b) y Ana María Hernández (2009), presenta las reflexiones del director del Grupo Actoral 80, Héctor Manrique en torno al ambiente que se vivió ante estas decisiones:

Yo creo que a este gobierno no le interesa la actividad teatral. En algún momento, el anterior ministro de Cultura, Francisco Sesto, dijo que nosotros éramos un sector muy conflictivo, pero por el otro lado creo que ellos le temen al pensamiento, al pensamiento diverso, a la inteligencia... Cuando veo que la Misión Cultura es llevada adelante por cubanos, me pregunto qué hace que el Estado desconfíe de los miles de egresados de las escuelas de arte del país. Esa desconfianza responde a un enorme desprecio hacia nosotros, los venezolanos. Es desprecio lo que se transpira de decisiones de este tipo. No tener confianza significa no tener fe. Y fe, confianza y amor tienen los mismos significados. En el fondo, la Misión Cultura está llena de odio hacia el venezolano.

...

la censura es terrible, pero denigra a quien la aplica, y es mucho más devastadora en quien la ejerce y se autocensura. A mí me parece absolutamente alarmante, por decir lo menos. Es lo que también ha pasado en el Celarg con la obra *Hollywood style*, más allá de las declaraciones de Marcos Purroy y de Daniel Uribe, que nunca me quedó muy claro hasta dónde llegaron, pero en las declaraciones de los actores ellos eran muy contundentes, diciendo que los habían censurado. Yo creo que eso es algo que uno no debe permitirse nunca, sobre todo un país que ha tenido los últimos 50 años intentando una democracia, con problemas, y creo que una de las cosas fundamentales es la libertad de pensamiento, la libertad sexual, la libertad que no agrede.

...

El anterior ministro (de Cultura, Francisco Sesto), en una reunión que tuvo con el gremio del teatro, admitió públicamente que no tenía una política teatral. Pidió ayuda, pero es muy difícil dar ayuda a alguien que quiere escuchar nada más lo que quiere escuchar, no lo que los demás necesitan y quieran decir. En el caso mío, del Grupo Actoral 80, nos redujeron el presupuesto el año pasado, y fue al único grupo que se le redujo.

Manrique cuestiona que la mayoría de las agrupaciones que por miedo han callado ante el acoso del Gobierno contra el sector teatral. Se sorprendió al enterarse de que dos personas muy cercanas a él, José Gregorio Magdaleno (Teatro Altosf) y Guillermo Díaz Yuma (TET), aparecían como firmantes de la controversial acta, expresando que “en el caso de José Gregorio Magdaleno y Guillermo Díaz Yuma, quienes, repito, son grandes amigos, fue necesario que sus nombres salieran en la prensa para que redactaran y difundieran una carta explicativa porque, si no, no lo hubiesen hecho... Viene al caso una frase de Miguel de Unamuno: ‘El que calla miente’. El que calle con esto que está pasando miente. El silencio es indigno, el silencio te disminuye”.

A todo esto, habría que agregar algunos efectos complementarios de esta censura al teatro que ha afectado a otros sectores ajenos a esta actividad al asesorare a estos grupo. Tal es el caso del científico Claudio Mendoza (2006), especialista de muy alto nivel en cuestiones nucleares y jefe de Departamento del Instituto de Investigaciones Científicas (IVIC), quien colaboró con Manrique en el montaje de la obra *Copenhagen*, de Michael Frayn, que trata sobre el problema

ético de un científico alemán de la altura de Werner Heisenberg que en 1939 trabaja en la construcción de una bomba atómica para Hitler, lo que fue desestimado por éste al saber que la masas crítica para mantener la reacción en cadena era muy alta, aunque un año más tarde se solucionó este problema fuera de Alemania y que se utilizó en el Proyecto Maniatan para bombardear Hiroshima, reflexionando además sobre si habría sido posible evitar esta catástrofe, concluyendo en que por ningún motivo se debía repetir. Pero he aquí que este científico en un artículo respecto de este efecto nuclear, prestó atención a la situación nacional contingente, expresando “Nos aterra la intransigencia de los países que decididamente se quieren colear: Corea del Norte, Irán y nuestra querida Venezuela. Pero en nuestro caso algo nos da tranquilidad: el desprecio revolucionario por los expertos. Aquí se construyen puentes sin ingenieros, se hacen diagnósticos sin médicos, se refina petróleo sin petroleros, se enseña sin ser maestro, se gobierna sin ser estadista. Explotaremos entonces la energía nuclear obviando a los físicos”, por lo cual las autoridades del Instituto lo destituyeron, sumándose así a la larga lista de invaluable profesionales no aptos para ejercer en el país por expresar su opinión.

Otra de estas novedades de esta época ha sido la aparición el teatro comercial lo que ha marcado un repunte en la actividad teatral. Luis Alberto Rosas, director del grupo Delphos explica que estas obras livianas “realizan temporadas larguísimas, de hasta seis meses. Todo ello para sacarle algún dinero a los productores que presentan. El teatro comercial se ha arropado todas las salas, y el de arte ha quedado sin espacios par ser exhibido”. Con altas taquillas se presentan obras como *Juntos pero separados*, segunda versión, original de Darío Fo y Franca Rame, *Pareja abierta*, llenó las localidades del CELARG, *Ambas tres*, de Javier Vidal o *Monogamia*.

Además, una cantidad de teatros que han sido “absorbidos por sectas religiosas”, otras salas han sido vendidas y, las del Estado, “no se utilizan para presentar obras sino para eventos políticos”, aparte de los estrechos presupuestos de la cultura “que no han sido revisados desde 2002” (Bell, 2008, p. 4).

La opinión de algunos autores refuerza estas ideas, así en la I muestra de Dramaturgia Venezolana efectuada por el grupo Rajatabla en Mayo de 2008, con el fin de analizar el alcance que ha tenido la escritura teatral, Carmen García Vilar opinaba que “al público se le va llevando nariceado al teatro por el éxito de taquilla de la obras... por la publicidad que hay porque, porque te hace reír, porque está tal actriz de televisión... incomoda el poner una idea, quieren que vaya la mujer al teatro porque se están riendo del marido y entonces ésta arrastra a su pareja a la función”, igualmente opina Roberto Azuaje, “si no escribes sobre ciertos temas, entonces no te

montan... eso hace que los dramaturgos no se expresen de manera libre”. Esto ha llevado también al complejo tema de la autocensura, difícil de detectar, aunque se puede reseñar el caso de la obra corta *El viaducto* de Luis Chesney que un día antes de su presentación en la sala de una Fundación privada, le comunicaron al autor si podría cambiar el título porque el original llevaba a tener problemas con el gobierno en ocasión de que justamente recordaba el viaducto que unía a la Capital con la costa que se había caído por falta de mantenimiento, ante lo cual el autor la renombró *De aquí y de allá*, título que fue aceptado, pero ocurrió que al leer la obra los censores de la Fundación se encontraron con el tema que querían evitar y suspendieron el programa para evitar problemas con el gobierno, ante lo cual el autor escribió “es otro éxito del teatro” (Gómez, 2008, p. 3-8).

La reacción de los 23 grupos censurados ante la falta de financiamiento con que los dejaba el gobierno, fueron llevados a efectuar acciones públicas de protesta, entre las cuales figuró una denominada *Pantaletarte*, especie de performance efectuado en la vía pública en el cual sometieron a subasta pantaletas decoradas por unos 50 conocidos artistas plásticos, actores, escenógrafos y fotógrafos de Venezuela, Croacia, Estados Unidos, Francia, Colombia y Japón para poder financiar la obra e teatro *Siete gatitas*. Entre los artista que participaron figuraron Joaquín Nandez, Rolando Peña, Ani Villanueva, Isabel Cisneros Nela Ochoa, Ángel Marcano, Miguel Bon Braun, Camilo Barboza, Miguel Salazar, Edwin Ermini, Ramsés Larrazabal, Albi de Abreu y Diana Volpe. Igualmente en Facebook se creó un grupo denominado *PantaletArte* en donde Peña enuncia con claridad la intención del proyecto: “Las pantaletas, ese maravilloso objeto del deseo... Hoy cumplen la maravillosa función de protestar contra un desgobierno corrupto y falaz y ayudar a la causa del teatro. ¡Viva el teatro, viva la libertad, vivan las pantaletas!” (Falcón, 2009, p. 2-12 y Rojas, 2009, p. 3-9)

Parte de estos hechos y testimonios de los grupos censurados fueron llevados ante la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, en el Marco de la 137 Período Ordinario de Sesiones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, por la ONG Sinergia, en Noviembre de 2009, cuyo capítulo de resolución es el siguiente:

3. El caso de las asociaciones teatrales.

481. La CIDH recibió información que indica que en Venezuela no existe un marco jurídico que asegure que la asignación de subsidios para las artes y la cultura se realice de manera objetiva, respetando la obligación de neutralidad del Estado. En ese contexto, se informó que la *Asociación Cultural Skena* y la *Asociación Civil Teatro del Duende*, que recibían subsidios del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, fueron excluidas de los Convenios de Cooperación Cultural por los cuales se les asignaba recursos para el desarrollo de sus actividades en el estado Miranda. De acuerdo con los datos entregados a la CIDH, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura habría justificado su decisión en el criterio aplicable a los llamados “casos excepcionales”, según el cual “no se financiarán a colectivos

e individualidades [sic] cuyas conductas públicas perniciosas afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de lenguaje ofensivo, descalificado, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines”.

482. En una situación similar se encontraría la *Asociación Teatral Grupo Actoral 80*. De acuerdo con la información recibida por la CIDH, en agosto de 2009 la instancia que estudia la asignación de subsidios (Mesa Técnica de Teatro y Circo de los Convenios de Cooperación Cultural para la Plataforma del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, PIAEM) propuso excluir a la *Asociación Teatral Grupo Actoral 80* de la lista de organizaciones que recibían ayuda económica del Estado en el Distrito Capital. Según la información reportada, el retiro del subsidio habría sido consecuencia de las opiniones críticas del director de la *Asociación Teatral Grupo Actoral 80* respecto de algunas decisiones del gobierno sobre las políticas culturales. Para el retiro del subsidio se aplicaría la cláusula de los Convenios de Cooperación Cultural por la cual no se debe financiar “a colectivos e individualidades [sic] cuyas conductas públicas perniciosas afecten la estabilidad psicológica y emocional colectiva de la población, haciendo uso de lenguaje ofensivo, descalificado, mintiendo y manipulando a través de campañas mediáticas dispuestas para tales fines”.

Cabe señalar que, ante la falta de acuerdo de los miembros de la Mesa Técnica para decidir la exclusión de la *Asociación Teatral Grupo Actoral 80*, se habría solicitado que el caso fuera “elevado a instancias superiores del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, para su resolución”.

Uno de los casos que ha tenido mayor trascendencia ha sido el desalojo del Ateneo de Caracas de su sede. En mayo de 2009, el Ateneo dejó su sede frente a la Plaza Morelos, en el centro de la ciudad, luego de 77 años de labor permanente. El vencimiento de un comodato y las malas condiciones del local fueron la excusa. En este edificio funcionaban varias organizaciones culturales como la Federación de Ateneos de Venezuela (Fedeateneos), Amnistía Internacional (AI) y los grupos Contrafuego y Naku –con una trayectoria de 20 años y que ya tenía dos años sin recibir subsidio del gobierno-.

Meses antes, el día 20 de Enero, mientras se realizaba en sus alrededores una protesta estudiantil y en el interior se celebra el 38 aniversario del grupo político Bandera Roja, un grupo de simpatizantes del Partido Unidad Popular Venezolana, dirigidos por Lina Ron, irrumpió violentamente en contra de los estudiantes y luego irrumpió en el interior arrojando bombas lacrimógenas. Ron admitió estos hechos, “Las autoridades del Ateneo tienen concentrados allí a toda la gente de la ultraderecha... La representante oficialista hizo un llamado al ministro de Cultura, Héctor Soto, para que los apoye, pues “las instalaciones del Ateneo están tomadas por grupos de la ultraderecha, y por instrucciones más van a ser tomadas ahora por la revolución.” (Tal Cual, 2010). 22-03-2010

Luego del cierre del Ateneo, figuras de la cultura como Héctor Manrique, Gustavo Rodríguez, Javier Vidal, Carlota Sosa, Pedro León Zapata, Rosario Prieto, Rafael Romero, Luis Brito, Julie Restifo, Amanda Gutiérrez, Héctor Palma y Perán Erminy, entre otros, suscribieron un manifiesto que rechaza “la reiterada persecución política desatada por el ministro de la

Cultura, Arquitecto Francisco Sesto, en contra de algunos ateneos independientes de Venezuela y en su particular ensañamiento contra el Ateneo de Caracas”. Igualmente el Frente Cultural José Ignacio Cabrujas emitió un manifiesto firmado por más de 50 personas, expresando un llamado de alerta al sector cultural ante “la intolerancia y el ejercicio de la censura” que caracterizan a la administración de Sesto”. En esa oportunidad, también se anunció la suspensión de la XVII edición del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Manrique manifestó “Los que echo de menos son voces oficiales, pero compañeros artistas: no entiendo por qué Román Chalbaud no dice una palabra. O Rodolfo Santana, que estrenó varias piezas en el Ateneo. Son dos voces fuertes, dos dramaturgos importantes del país. Su silencio no habla bien de ellos, y creo que en el fondo es ser mezquino con uno mismo, que es la peor mezquindad que puede haber, y con su historia. Hasta para estar en contra me gustaría escuchar esas voces” (Hernández, 2009).

Sobre el cierre del Ateneo de Caracas, así como sobre la violencia ejercida por “grupos de choque”, el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (p. 147-148) dedica un capítulo de resolución especial:

483. Asimismo, el 21 de enero de 2009 la *Fundación El Ateneo de Caracas* fue notificada con una orden de desalojo del Ministerio del Poder Popular para Economía y Finanzas. De acuerdo con la información recibida, se habría justificado la medida en el próximo vencimiento del contrato de comodato del inmueble, de propiedad del Estado, y en la necesidad de utilizar dichas instalaciones para la Universidad de las Artes. Un día antes, un grupo de personas armadas, lideradas por Lina Ron ingresaron al inmueble para atacar a los dirigentes del partido político Bandera Roja que se encontraban allí reunidos. Durante el hecho, Lina Ron manifestó que “las instalaciones del Ateneo est[aba]n siendo tomadas por la ultra derecha” y que “por instrucciones [suy]as, ser[ía]n tomadas por la revolución”. Luego de darse a conocer la decisión del Ministerio del Poder Popular para Economía y Finanzas, la directora general del *Ateneo de Caracas* Carmen Ramia indicó que el origen de la orden de desalojo era el pluralismo de dicha organización. En su opinión, lo sucedido era consecuencia de que *El Ateneo de Caracas* aceptaba “tanto lo que viene de la oposición como del oficialismo”, y enfatizó que ésta era “una institución que t[enía] abiertas las puertas para todo el mundo”. La CIDH manifiesta su preocupación por este hecho, pues otros grupos de teatro han indicado que el desalojo del Ateneo de Caracas es una manifestación más de los intentos de los funcionarios del gobierno por impedir “la creación cultural libre” en Venezuela.

...

779. La Comisión mira con preocupación la existencia de grupos de choque que utilizan la violencia y actúan con la participación o tolerancia de agentes estatales.

780. Finalmente, la Comisión considera preocupante la información según la cual la comunidad judía estaría siendo particularmente afectada por incidentes de violencia en Venezuela. La información recibida por la CIDH hace referencia a pronunciamientos e incidentes antisemitas por parte de diversos medios de comunicación, como así también sobre la inscripción de *graffiti* en las paredes de diversas instituciones y residencias de la religión judía.

Posterior al cierre del Ateneo de Caracas, en esa misma sede el gobierno estableció la nueva sede de la Universidad de las Artes (Unearte), en donde sus alumnos de teatro del noveno semestre,

próximo grupo a graduarse, presentan la puesta en escena de una obra de teatro, previamente aprobada por su Consejo directivo, que en esta oportunidad correspondió a la obra *Profundo*, de José Ignacio Cabrujas, dirigida por Francisco “Pancho” Salazar, cuyo estreno se produjo el 17 de Junio, 2010. Sin embargo la siguiente función fue prohibida por el mismo consejo alegando “falta de calidad” de la propuesta. Esto generó la reacción de sus estudiantes que pusieron pancartas en donde se exponía “hay algo podrido en Unearte” y manifiestos dejando ver su inconfomidad e irrespeto por la medida. Los profesores de Unearte también se pronunciaron expresando, “sin la mediación dialógica de un cuerpo artístico académico plural de base, una medida de censura a la producción creativa de un profesor termina siendo contraria tanto al principio de libertad de cátedra, como al principio de libertad de expresión de los estudiantes participantes. Posterior a estos incidentes, la rectora de dicha casa de estudios, dio su aprobación al montaje (Linares, 2010, p. 4-7; de Andrade, 2010, p. 13).

El día 15 de Octubre de 2010, la Compañía Nacional de Teatro, dirigida por Eduardo Gil, dependiente del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, reestrenó en la Sala Ríos Reyna del Complejo Cultural Teresa Carreño, ambas instituciones oficiales, la obra *El eco de los ciruelos*, segunda temporada, espectáculo musical inspirado en poemas de Bertold Brecht y música de Kurt Weill, adaptada y dirigida por Miguel Issa, pieza que presenta las contradicciones de una sociedad que se desarrolla entre el bien y el mal y entre el odio y el amor. Sin embargo, este estreno se vio interrumpido al final el espectáculo cuando inesperadamente se apagaron las luces del escenario, la música y bajó le telón, poniéndole fin a la función “por orden de arriba”, según manifestaron sus actores (Aliarts, 2010).

CONCLUSIONES. LOS MOTIVOS Y LAS ESTRATEGIAS DE LA CENSURA

“El Presidente aterrizó en Caracas...se despidió...Mientras se alejaba me estremeció la inspiración de que había viajado y conversado con dos hombres opuestos. Uno a quien la suerte empedernida le ofrecía la oportunidad de salvar a su país. Y el otro, un ilusionista, que podía pasar a la historia como un déspota más”.

Gabriel García Márquez: “El enigma de los dos Chávez”. *Revista Cambio* (Bogotá, 1999).

“En el fondo de la cuestión está, desde nuestra perspectiva actual, una práctica del poder que se otorga el derecho de condenar al silencio el deseo, la propuesta de un autor, materializada en una creación (acto de libertad, legitimado por la Declaración de los Derechos Humanos, basados en los ideales de la Contemporaneidad”. Ángel Berenguer. *Deseos expresado, deseos (indeseados)...* (2008).

Entre 1900 y 2010, un grupo numeroso de autores escribieron obras con su mejor intención de relacionarse con su sociedad, para algunos han sido sus mejores piezas, pero se encontraron con un entorno agresivo, hostil, ante lo cual debieron establecer estrategias escénicas, para dar respuesta a este entorno. Este desequilibrio creó una tensión en su Yo, obligándolo a reaccionar de distintas formas. En términos generales, se podría decir que la búsqueda de su autenticidad tiene como motivo su decepción que le produce el entorno que lo rodea. En el caso del sainete, para citar un caso ineludible, gran parte de la crítica opinó que era un intento ingenuo de hacer teatro popular. Realizado con la intención de plantear situaciones de la vida diaria, familiar, reducido al pequeño mundo social de la cuadra o pueblo, no habría podido o no supo mostrar problemas mayores de índole social o política. Esta visión, por tanto, fue limitada, pasiva y resignada, las situaciones dramáticas que se plantearon parecen inevitables e inmutables. En lo ideológico, la sociedad fue juzgada por su fachada, “por lo que ella piensa de sí misma” (Raab, 1983), y no por la compleja red de relaciones que se pudieron establecer con sus factores fundamentales. En esto, Elizabeth Raab (p. 94) es incontestable al decir que la representación mimética usada “no fue capaz de hacer visible el mundo alienado a través del distanciamiento artístico”. Aunque se reconoce también que la época en que le correspondió presentarse estuvo desbordada por problemas políticos, fuerte represión y con un entorno de precariedad cultural.

En este recuento no sólo se evidencia y justifica lo que el sainete significaba y lo que sería su devenir en el país sino que, además, señala que en esa época existía un ambiente nacionalista que amparaba a esta manifestación. De hecho, existió tal abrigo, y éste fue la visión positivista prevaleciente, que vio con simpatía a algunas de estas obras, desde la perspectiva natural del sector oficial autoritario, por supuesto. En efecto, el positivismo fue esgrimido como bandera por

algunos intelectuales de la época que buscaban una nueva concepción del hombre, de la sociedad y para la resolución de sus principales problemas. En palabras claras, el positivismo se vio como la medicina que erradicaría las taras coloniales heredadas y consolidaría un nuevo orden social.

Un ejemplo de la aplicación de la tesis positivista lo constituye la explicación que da para la guerra federal del siglo XIX, la que según esta visión sería dañina y benéfica a la vez, porque si bien produjo una mortandad impresionante, sembró el odio y arruinó a sus economías, pero también favoreció la emigración, fomentó el mestizaje biológico y cultural, relacionó a las regiones, facilitó la movilidad social y frenó la inmigración extranjera que alteraba los caracteres étnicos del pueblo.

Igualmente, para el caudillismo (militarismo) que ocupa gran parte del siglo XX, esta línea de pensamiento explica que aunque sembró la anarquía con las guerras que fomenta, practicó una fuerte represión e intolerancia, habría sido también un factor de estabilidad porque ejerció el poder en forma férrea y centralista (Belrose, 1999).

Esto ocurrió en prácticamente todos los países de América Latina y, en ellos, el movimiento positivista se rindió ante las autocracias. En lo ideológico, sirvió para encubrir las verdaderas causas de los problemas sociales, con el argumento de la complejidad étnico-cultural, de los fenómenos telúricos, de la fatalidad o asignándole a la idiosincrasia, rasgos que no posee. Esta retórica en Venezuela ayudó a fortalecer el fenómeno militar-caudillista, desde 1899 hasta prácticamente 1945, muy especialmente en la época de Juan Vicente Gómez y queda como una incertidumbre inmanente en el país. El problema se produciría al exceder el límite de la realidad artística, al exponer una simple e ingenua imitación sin creación alguna (Salcedo Bastardo, 1972).

En este proceso el primer eslabón es el autor, quien al escribir su obra recurre a situaciones, personajes, giros lingüísticos, angustias y contextos personales muchas veces tomados de la realidad, los cuales pasan por el tamiz de su creación en donde se mezclan los elementos reales con los imaginarios. La forma en que aparecen presentados estos hechos y sus personajes dependerá de la relación pragmática que posea el autor con los fenómenos sociales y culturales de su época, y en lo cual el nexo que media entre su realidad objetiva y su subjetividad artística es la ideología. En este sentido y, en referencia al uso de este tipo de recursos empleados por los escritores venezolanos, acota Orlando Araujo (1962) que el habla popular empleada por estos durante comienzos del siglo XX se hizo como “un recurso pintoresco y no precisamente, como experiencia vital” (Cit. por Raab, 1983, p. 72). En este sentido, este lenguaje no tiene la intención de reflejar el alma del pueblo que habla, sino que más bien expresaron la urgencia del

momento que estos escritores sentían por encontrar “una expresión propia, de trabajar sobre la realidad nacional y llevarla al plano de creación artística”, vale decir, era una búsqueda legítima de identidad literaria en años en donde las vanguardias y otros autores (como Gallegos, por ejemplo) también cumplían un rol semejante, cual era el de intentar modernizar y elevar el nivel cultural del país, a pesar del contexto autoritario dominante, como lo resalta el diálogo de la obra de Otazo, expuesto anteriormente.

Lo primero que llama la atención en toda esta sucesión de factores que intervienen en la ficcionalización de un drama es que en la Venezuela de esta época (y casi hasta mitad del siglo XX, con excepciones escasas), existía un palpable contexto opresor e intolerante, lo cual hizo que la creación artística fuera vista por parte del censor o gendarme de turno con una intención ulterior. Técnicamente, equivaldría a decir que portaba una “significación velada”, la cual debía ser revisada y debidamente corregida. Ante esto, la reacción de cualquier persona normalmente es que no habla, vela, esconde, disimula, se acopla a lo que parece ser la opinión mayoritaria, a lo aceptable, pero no le da a su texto el sentido sincero que para él pueda tener. De aquí se origina el velo literario, el mensaje cifrado, el eufemismo, que al ir de velo en velo, de eufemismo en eufemismo, distorsiona el discurso teatral, desfigura la realidad y se produce lo que algunos lingüistas denominan un “blanqueo semántico”, que va poniendo a las ideas más opacas e indistinguibles. En términos más claros, se produce un distanciamiento, un encriptado del texto, que para revelarlo requeriría de una gran deconstrucción de las ideas e imágenes involucradas, que en su límite haría que la cultura se eclipse como un espejismo, remitiendo a un interminable juego de espejos.

El humor es uno de estos efectos veladores, que junto a otros similares no están reñidos con el arte, sino que más bien deberían ser considerados como parte de sus ingredientes centrales, si se les identifica. Las ficciones de una época siempre tenderán a ser estentóreas, aunque sean simples y a veces banales, pero son la muestra de un quehacer humano muy significativo, como ha sido la creación dramática, y el descubrirlas, desentrañarlas, es tarea de la investigación.

Lo que interesa aclarar más sobre el tema es el estudio en concreto de estas formas, las que ahora se llamarán estrategias. Así se ha llegado a identificar también que el sainete “llegó a parodiar –espejo invertido- un situación social y retrató tipos característicos cuyo perfil fue ironizado e invertido” (Vázquez, 2000, p. 8). El desarrollo de estos elementos llevó a concluir que el sentido profundo de esta significación velada podría explicarse a partir de los conceptos de centro/periferia (tomados y adaptados de la teoría de la dependencia del desarrollo) y de la ironía y la parodia, derivados de la teoría literaria. La relación centro/periferia pretende ir más allá de la

dualidad ficción/realidad, estableciendo una tríada para lo real, lo ficticio y lo imaginario, partiendo de la base de que el texto no se puede explicar sólo a partir de los dos primeros elementos (realidad referencial y ficción) porque no constituyen una entidad en sí mismos, sino que más bien “proporcionan el medio a través del cual emerge un tercer elemento que yo he llamado imaginario” (Iser, 1992, cit. por Vázquez, 2000, p. 34). En el sainete venezolano se distinguen como campos referenciales típicos el histórico, el social y el cultural. Dentro del reflejo metafórico que puede tener el sainete, aflora una voz colectiva que se “hace portadora de una decadencia que encierra la maledicencia de la época, mientras refleja una cierta incomodidad socio-cultural” (Vázquez, 2000, p. 36). Esta voz colectiva sería la periferia, correspondiéndole al centro el planteamiento ideológico que organiza y legitima los valores esenciales del sistema autoritario, para lo cual recurre al mecanismo de control hegemónico efectuado a través de dos instrumentos: el del poder (político) y el del saber (cultura).

Esto es lo que haría que se conforme una periferia no transgresora, hasta cierto punto oficializada, y de allí probablemente derive su parroquialismo. Pero, igualmente, desde esta posición periférica, una obra crítica puede atacar también el logocentrismo y la institucionalidad del sistema, asumiendo la silenciosa voz colectiva con ansias trascendentes. Por tanto, la metáfora del espejo sainetero refleja un “imaginario específico que afecta y filtra una percepción de la vida que tiene gran impacto en la elaboración de un relato de la cotidianidad” (Vázquez, 2000, p.38). La obra en este contexto opresor sería, desde esta perspectiva, una forma de ficción de la historia cotidiana, conformada por los principales componentes culturales de su época.

Por su parte, la ironía y la parodia juegan un apreciable rol al encauzar la acción dramática de la obra, otorgándole igualmente sentido. Debido a que la ironía es polimorfa, teniendo como clave el distanciamiento, se considera determinante en su relación con la audiencia, al llenar el espacio existente entre el contexto del espectáculo y el del espectador. Baste con decir, siguiendo a Jankélévich, que la ironía “es espejo de autoconciencia”, por eso las obras pasan a ser como retratos y refracciones de costumbres caraqueñas. En cualquiera de sus formas (oculta o implícita, manifiesta o explícita, local o lejana de su momento histórico), su efecto siempre es poderoso si se mantiene en sintonía de códigos con el espectador. En cualquier caso aparece como una modificación intencional del referente, como ficción. Para lograr su efecto se requiere una víctima, por lo cual se sacrifica al lector/espectador. En este sentido, la ironía es una forma de ver el mundo en forma crítica y trascendente.

Con la parodia, que significa usualmente imitación burlesca, como remedo, el autor pretendía mostrar las dos caras de significación de la moneda, una de las cuales se evidencia en la

obra (la ingenua) y la otra estaría en otra parte, en donde el lector/espectador deberá develar para su propia comprensión del drama y que constituiría el llamado imaginario encontrado. Al cubrir tan grande espacio dramático, la obra puede llegar a convertirse en una pieza con elementos demoledores pues impone una mímesis paródica con distancia crítica. Sus efectos son los de criticar las convenciones sociales, poner en duda la máscara de unidad, igualdad y armonía tras la que se esconden los personajes, gracias a la claridad que proyecta la parodia se desmitifica una realidad y devela el verdadero rostro: a pesar de los lemas y frases del gobierno por la unidad e igualdad, el pueblo venezolano no está unido, ni es culturalmente igualitario. Entonces, la parodia se identifica con el orden establecido, pero a través de la desfiguración y de la imitación, se desliza una crítica y una desmitificación del modelo establecido, pues en el hacer paródico y en la risa que invoca se revela la fragilidad de sus contenidos. Sin embargo, el efecto paródico por definición no conduce a un proceso de renovación, sino que se establece en su espacio de otra parte, con características anárquicas, sin avanzar, liberando un visible recelo sobre las dualidades que muestra, como son campo/ciudad o héroe/hombre común, que quedan sin respuestas, eclipsando el espejo antes mencionado.

Si estas ideas se complementan con las de Mijail Bajtin (1968) en torno a teoría de lo carnavalesco y al significado que estas fiestas tienen en una visión moderna, especialmente acentuadas por lo que poseen como entretenimientos populares, pasarían a ser eventos de resistencia, fundamentalmente a causa de lo ilícito que conllevan sus propuestas, denigrando placeres convencionales que no sólo ofenden a la moral burguesa, sino que también subvierten el orden. Por estas razones, en términos generales, de lo que se trata es que esta proposición podría ser asimilada a los sainetes y, en general, a todas aquellas formas de entretenimiento que fragmentan o quiebran convenciones y producen verdaderos retos a sus mismas bases sociales con inusitada fuerza, como por ejemplo lo son ahora algunos programas de la televisión, con sus características mundanas y provocativas, que se encaminan hacia estos límites buscando una transgresión cultural que debe decodificarse para poder entender su real significado sociopolítico.

Es claro que los regímenes autoritarios que prevalecieron hasta durante la primera mitad del siglo XX, primero hasta 1935 y, luego, desde 1948 a 1958, y desde 1998, pueden tener las mismas constantes que señala Carrera Damas (1983, p. 10--11), “el gomecismo correspondió más a un estilo de gobierno que a una concepción política”, de ahí no se desprenden lineamientos doctrinales y desde aquella época nadie lo reivindica, sigue su herencia ni plantea su vigencia y, por el contrario. Su imagen es la “mas consubstancialmente identificada con el miedo, en todas sus formas”.

En todas sus formas, estos regímenes, no consienten producciones teatrales que apelen a la libertad o a otros modelos democráticos, y se encargan de neutralizar estas obras a través de distintos métodos que aquí se ha denominado censura, impidiendo sus producciones, su financiamiento, limitando sus publicaciones e, incluso encarcelando a sus autores. El paso de los años y la reflexión sobre estos hechos va poniendo las cosas en su lugar. Hoy la condena a estas situaciones sería indudablemente unánime, así como también que la crítica reconsiderase su visión de este teatro, para descubrir que sí hubo un teatro importante para Venezuela, con repercusión en su misma historia.

Porque si algo debe resaltarse de este teatro es que era muy eficaz a la hora de señalar y de identificar las convulsiones internas que la sociedad venezolana vivió en esos años y esto no hay por qué negarlos, también huelga decir, que muchos críticos y estudiosos mencionados lo conocían aunque les pareció incómodo resaltarlo y darlo a conocer. Las obra de estos críticos, sus declaraciones, sus ideas, su actitud de compromiso con la democracia, con la libertad y con el progreso o desarrollo, constituyen hoy día un estado de conciencia nuevo, desconocido y que ahora se devela.

En la vida democrática se valora más la libertad, que se conquista en ella misma, sobre la base de la educación y la cultura. Pero, como señala Tarre Murzi (1972, p. 9), aquí el sistema representativo no basta, tampoco el desarrollo económico ni el ascenso social, se hace necesario “el esfuerzo político, el impulso industrial y el ascenso del hombre en la masa con la renovación cultural”, porque el Estado democrático debe garantizar el derecho a la cultura, como lo reconoce la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, a pesar del deterioro o indiferencia de sus instituciones, muchas veces heredera de regímenes autoritarios. En Venezuela el sistema democrático “no ha estado a la altura de sus responsabilidades al encara el problema de la cultura”. A diferencia de la dictadura que es indolente y censora de la cultura, el régimen democrático ha sido ineficaz ante las urgencia de sus artes tantas veces desplazad. En Venezuela se han juntado problemas inherentes a su pasado, a una tradición dura en la que se han mezclad guerras civiles, dictaduras, caudillismo, analfabetismo, centralismo y la apatía de sus ciudadanos, en una existencia abatida por casi dos siglos de frustraciones. Lo peor ha sido que los gobiernos todavía consideran que la inversión en teatros, bibliotecas y centros culturales es algo superfluo y la censura bien sea por vía ideológica u otro tipo de discriminación ha sido un atentado contra las artes y la cultura. Por esta razón, se necesita decir que la censura debe ser incompatible con la democracia, tanto la censura que procede del propio Estado como la de las empresas, la autocensura de creadores, instituciones o que proviene de los medios de comunicación.

Es curioso notar que los conflictos con el gobierno bolivariano se conocieron apenas iniciado el mismo. La apreciación de intelectuales de renombre internacional que vinieron al país a entrevistarse con el Presidente en esos primeros ocho meses de su inicio ha dejado un elocuente recuento de sus observaciones. García Márquez con su entrevista aérea que interpreta el enigma de los dos Chávez que observa, Rafael Roncagliolo, pregunta a sus lectores “¿asistimos a la emergencia de una dictadura más o estamos frente a una manera venezolana de resolver la crisis universal de los partidos?”, Tempo Cardinelli explica a sus lectores argentinos “no me gusta nada el aura de providencialidad que le rodea”, Tomás Eloy Martínez expresa que “si Chávez es el último representante de una estirpe de dictadores elegidos en América Latina por el clamor popular, o el primero de una especie nueva, desconocida, y tal vez más temible que las anteriores” o como Fernando Mires que dice que el caos que se observa es “anuncio de órdenes aún no diferenciado”, todo lo cual trasluce un soterrado temor al autoritarismo que concluye Hernández (1999, p. H-3), afirmando que tal vez será “esta especie de Hamlet tropical debatiéndose entre el ser y no ser de la democracia.

El primer gran tropiezo del gobierno fue con la cultura. Esto ocurrió al inicio el gobierno cuando Carlos Azpúrua, miembro de la Comisión de enlace con el nuevo gobierno para el sector cultura, denunció públicamente al Luis Britto García, del Frente Constituyente de la Cultura y designado informalmente por el Presidente como autoridad máxima del Consejo Nacional de a Cultura (CONAC), porque “comenzó a repartir cargos... trató de imponer como presidente de Monte Ávila Editores a Gerónimo Rascanier” agregando que “es importante que este conflicto se haya planteado el principio de esta gestión y no dejar que se convirtiera en un vía crucis” (Borzacchini, 1999, p. 10). En efecto, en carta al Presidente hecha pública por el mismo Britto (1999, p. C-10) declina su designación debido a discrepancias en reunión con miembros del directorio del CONAC, “en dicho encuentro Tulio Hernández y Sandra Rodríguez exigieron conocer el método para el reparto e cargos. Cuando indiqué que se aplicaría la vigente Ley del Consejo Nacional de la Cultura, demandaron que se desecharan las normas de ésta para que el reparto fuera realizado por la mayoría de sus votos, y presentaron varios candidatos”

Durante los diez años del régimen bolivariano la censura ha sido palmaria. Tulio Hernández ha señalado a Dubraska Falcón (2010, p.2-10) que cuando se le preguntó al Ministro Héctor Navarro al subir al poder sobre algo escrito en relación con la cultura, exclamó “es que nosotros nunca pensamos que íbamos a llegar por vía electoral. Nuestro plan era en el 2002 hacer un levantamiento militar y tomar el poder. La elección nos sorprendió”.

Durante este decenio Hernández lo ha dividido en tres períodos culturales, el primero, aparte de la designación fallida de Luis Britto que sólo duró horas y que estableció una guerra intestina, lo denomina Mandela, inicial, bajo la tutela de Alejandro Armas, “de transición y respeto a las personalidades culturales” quien conformó un directorio de relativo consenso con Benito Irady, Igor Delgado S., Domingo Miliani y Antonio López Ortega y que tuvo que abandonar al régimen por disputas internas; el segundo, denominado Salomé, a cargo de Manuel Espinoza, colaborador de Armas, acusado por éste de conspirar en su contra luego que apareció el 16 de Noviembre de 1999 la revista *Primicia* en la cual se efectuaba un “cuestionamiento severo a la gestión de Alejandro Armas” (Dahbar, 1999, p. H-7); este período breve también, lo denominó “revolución cultural” y que se encargó de descabezar al sector cultural, y entregó la cabeza de “Sofía Ímber, María Elena Ramos y un grupo de autoridades culturales”, y el tercer período, el de ministro Francisco Sesto que denominó “los tiempos del comisario cultural”, caracterizado por la “improvisación, el personalismo que se ha movido entre los caprichos del Presidente y Farruco... y la falta de intelectuales”. Con él comenzaron “las purgas contra funcionarios y artistas subvencionados incluidos en la lista el diputado Tascón o de laxa observancia a la ideología oficial... tuvo que estrenarse de censor con un sonado veto a los ya seleccionados artistas para la Bienal de Venecia -que los acusó de incitar con sus cuadros al magnicidio- y al stand nacional en la Expo Universal de Aichi” (Pasquali, 2005, p. A-12).

Este problema de excluir a los grandes intelectuales del país no es sólo con los vivos sino que también ha alcanzado a los fallecidos. Manuel Caballero (2010b, p. 4-8) recuerda que el primer gesto de este tipo fue en tiempos de Gómez, cuando murió Leoncio Martínez y Andrés Eloy Blanco se lamentó ante su tumba “que no se hubiese declarado duelo nacional”, recriminación que tuvieron en cuenta todos los gobiernos democráticos desde 1958 con las grandes figuras del país, así ocurrió con la muerte de Eleazar López Contreras y Rómulo Gallegos (Presidencia de Rafael Caldera), Rómulo Betancourt (Presidencia de Luis Herrera Campins), Carlos Giménez (Presidencia de Carlos Andrés Pérez) y Oscar Guaramato (Presidencia de Jaime Lusinchi), sin importar distinciones de alguna especie, situación muy diferente con este gobierno que los ha silenciado como han sido por ejemplo los de Jesús Soto, Arturo Úslar Pietri y Eugenio Montejo.

A partir de 2009, es el momento en que el gobierno baja sensiblemente en la mayor parte de las encuestas de opinión pública y esto se refleja también en que se endurece la censura contra los grupos e individualidades artísticas y de figuración pública, etapa en que el Presidente parece sacrificar su prestigio como gobernante democrático con el fin de anteponer su poder de

control político. Por esta razón, es relevante recordar las palabras del artista David de los Reyes, al evaluar la cultura del país en 2010, cuando expresa “No hay el ambiente cultural proporcionado para el desarrollo como tal en el país, más bien es la pobreza permanente. Una cultura militaresca, de cachucha, de cuartel” (Lares, 2010, 3-13).

Entre las explicaciones que se dan ante esta situación de los intelectuales bolivarianos figura al de Oscar Reyes (2001), quien desde inicios del régimen explicaba que:

la izquierda que dominó el panorama cultural venezolano por años tuvo un dilema: al fracasar la lucha armada (la revolución) debió aceptar el locus el stablishment: comer del régimen al que querían derrocar, mordiendo así la mano del amo. Paradójicamente, ningún poeta aceptaba que lo describieran como afecto al gobierno que lo mantenía: eran revolucionarios hipócritas... Así el Estado creó un ejército de burócratas para la cultura, pero desmovilizó y desideologizó a los creadores, desnaturalizando su labor.

Tal vez, lo que más llama la atención en el conjunto de decisiones de política cultural, especialmente en la censura al teatro, ha sido su complicidad con miembros de la propia comunidad intelectual y artística, como lo ha señalado Héctor Manrique al decir que “dos miembros del grupo Actoral 80 fueron a hablara a la mesa técnica para ver por qué nos habían quitado el subsidio. Les dijeron abiertamente que me sacaran de la junta directiva para que les devolvieran el subsidio y hasta lo aumentarían”. Esto muestra el tiempo de la censura canalla que se vive en este gobierno. Lilian Hellman, dramaturga, sufrió en la época del McCarthismo en Estados Unidos todo tipo de penurias económicas y sociales, incluso hasta debió cambiarse de nombre para conseguir trabajo, pero nunca denunció a ninguno de sus amigos o conocidos, motivo por el cual tituló su libro *Tiempo de canallas* (Cañizales, 2009, p. 23).

En cualquier caso, las líneas directrices emanan desde la cúspide del poder, la que puede variar en el tiempo. Esto es lo que hace que los censores, que saben esto, actúen de diferente manera según estas directrices que reciben desde arriba, simulando una especie de poder divino que envuelve a estas acciones –el Dios del régimen- y al acatar estas directrices obtiene pequeñas victorias o beneficios con los que se justifican ante esta divinidad. Ya que no es posible suprimir o anular los distintos modos de pensar, los derechos de los individuos, la libertad, la igualdad y la solidaridad, se emplea la censura para silenciar la expresión pública –y veces, hasta la privada-, todos independientes de la valoración estética de una obra, que en este caso no tiene importancia.

Aunque en sus comienzos aparece la iglesia como uno de los factores que impone valores morales a la censura –igualmente ilegítimos-, con el tiempo esta sólo se ve dirigida desde la cúspide del poden central, la que acatan tanto el ejército, la misma religión y todos los censores que participan en este acto. Durante la primera mitad el siglo XX actuó un ajusta de funcionarios

designados por el régimen autoritario, pero luego durante la época bolivariana, aparecen no sólo funcionarios y directivos de instituciones culturales y económicas –y, probablemente militares y políticos nacionales o extranjeros que no se presentan claramente-, sino también gente del teatro –en la llamadas mesas técnicas-, compañeros de los censurados, que aunque luego se refuten esto, sin duda comparten aspectos esenciales de una ideología y valores comunes con el régimen –más importantes que las divergencia alegadas-, y que son en la práctica los que hacen que el mecanismo funcione.

Carentes de un proyecto a imponer, se abre paso a un teatro llamado de evasión. Sea éste clásico –incluso de autores opuestos al régimen-, que se consideran exponentes idealizados y añorados de tiempos que no vendrán, comedias u otros géneros, que siempre supone instalar una ruptura con la abrumadora realidad cotidiana, para presentar una visión ideal o de fantasía en donde ni las situaciones ni los personajes, ni la propia lógica, tienen que ver con el diario vivir que ha que ocultar. A falta de un teatro a la medida del régimen, se trata también de evitar la crítica al gobierno, que no aparece en este escenario, sino lo que es más grave aún, evitar la reflexión individual sobre el comportamiento de éste y de sus semejantes, el comportamiento humano inducido. Así, los temas de uso son las diferencia de parejas, el sexo, situaciones en países imaginarios o extranjeros, evitar los temas con injusticia social o la mención de regímenes autoritarios e incluso la historia, tema que podría considerarse alejado de la censura, se cuida para que no se de una visión histórica distinta a la oficial, especialmente con su héroes. Aquí se hace patente el dicho de que nadie paga para que le pinten sus miserias.

Según los resultados actuales mostrados en esta investigación, luce como evidente que la censura adquiere diferentes formas de actuar de acuerdo al sistema de gobierno en que actúa, con diferentes instituciones que adquieren poder de valorar, aprobar o rechazar una obra. En cualquier caso es una práctica del poder que se autoasigna el derecho para “condenar al silencio el deseo y la propuesta de un autor”, con todas sus consecuencias económicas, sociales y judiciales, como expresa Berenguer (2008, p. 17). Es, sin duda, en Venezuela un actividad ilegítima –aunque aparentemente se utilicen o prueben se legales-. Es, para decirlo en términos más reflexivos, entrar en el espacio oscuro en que se mueve y actúa un poder que se considera asimismo como absoluto en contra e una sociedad que tiene ideales distintos a los del régimen, que de alguna forma lo cuestionaba por las obras censuradas.

Esto ha dependido de la época, a comienzos del siglo XX eran la acción de caudillos y de sendas comisiones de censura, formales y reglamentadas, con mayor o menos poder que las de regímenes posteriores en donde hay una sombra más bien institucional que actúa en nombre de

sus valores o de los de un grupo muy cercano al círculo de mayor poder. Cualquiera que fuera su tipo, esta censura responde ineludiblemente a valores conservadores, autoritarios y excluyentes, ligados a la implantación de un orden caduco aunque la retórica oficial diga lo contrario. Este orden ha podido ser el que cuestiona u ofende la moral religiosa, a dignatarios del poder, al ejército o a los símbolos patrios. Lo político puede estar enmascarado entre estos criterios y porque en el caso venezolano, ese pensamiento ideológico no ha tenido una clara formulación, sino que es una amalgama de ideas plasmada en un lema político general, insustancial. Parece claro que en las dictaduras gomecistas y siguientes hasta 1958, había un deseo de volver al pasado pretérito, incluso anterior al de las revoluciones burguesas sin negociación, en la del régimen bolivariano hay una tendencia de volver al siglo XIX, a la parroquia, al campo originario, a sus glorias militares libertadoras y a un desconocido socialismo del siglo XXI. Este último concepto surge a finales del año 2004, cuando los dos modelos, capitalismo y socialismo, se encontraban en situación de empate en las preferencias de la opinión pública y en un gran momento del gobierno, el Presidente divulga el denominado socialismo del siglo XXI, cuya novedad aumentó su popularidad, aunque su contenido nunca ha sido definido, sin embargo en mayo de 2008, esta opción había perdido importancia para la opinión pública, cuando se enfoca el tema de la propiedad privada, repuntando la del capitalismo, y ya en 2009 se pierde el componente de “siglo XXI”.

El 26 de Septiembre de 2010, el gobierno bolivariano pierde las elecciones para diputados de la Asamblea Nacional, cuando la oposición unida –incluyendo a la última fracción que se separó del partido de gobierno-, alcanzó el 52,7% del electorado, aunque con el sistema de circuitos modificado por el gobierno un año antes –previendo este resultado-, sólo logró los 2/3 de los curules. Ante esta situación el Presidente lanzó lo que denominó la radicalización del proceso, dentro de lo cual ha tenido la pretensión de implantar, por medio de leyes que carecen de legalidad y legitimidad, un Estado distinto al Estado democrático y social de Derecho y de Justicia, federal descentralizado, señalado por la Constitución nacional. Por más que se quiera revestir de un lenguaje constitucional, esto no es más que un fraude a la Constitución, implica la ruptura con el estado de derecho y pone en severo riesgo a la población venezolana de ver imposibilitada la realización de sus derechos a la vida, la libertad, la justicia, la igualdad, la solidaridad, la democracia y el pluralismo político.

Así como hubo un retroceso en el intento de implantar una Ley de Educación Universitaria de manera inconstitucional, ante la movilización estudiantil durante el receso navideño 2010, que fue vetada, se hace imperativo derogar el resto de leyes aprobadas en

último minuto antes de la nueva Asamblea, así como también la Ley habilitante que se aprobó por un lapso de 18 meses, si se quiere retornar al camino de la legalidad, de la legitimidad, de la institucionalidad democrática y del estado de derecho, pues tal como lo establece el Artículo 3 de la Carta Democrática Interamericana de la OEA, “son elementos esenciales de la democracia... el respeto a los derechos humanos y las libertades fundamentales, ...el ejercicio del poder con sujeción al estado de derecho... y la separación e independencia de los poderes públicos”. De no hacerlo, se ubica ante la concreción de un fraude a la Constitución y la ruptura del Estado de derecho. La opinión de Gil Yepes (2009, p. 99 y 220) es que esto no es más que un “socialismo estatizante”, especie de concentración de poder político, estatismo y personalismo, que remite más al modelo del socialismo real practicado en la ex Unión Soviética o en Cuba.

También debe recordarse lo expresado en el capítulo anterior cuando se refiere que el ministro de Cultura, Francisco Sesto, en una reunión que tuvo con el gremio del teatro, admitió públicamente que no tenía una política teatral. Entonces, sin una política pública clara, sin plan alguno, sin seguidores dentro de los artistas o de intelectuales, sólo con abundantes dólares, el camino escogido no siguió el modelo establecido en la Constitución bolivariana que se dio el propio gobierno, sino que siguió la senda para sólo obtener una base electoral, la antigua política clientelar. Siempre tratando de suprimir al individuo. Mas, nunca mirar al futuro y nunca definirlo.

Tal y como ya se ha dicho en el caso de Venezuela, pero ahora abierto al resto del mundo –recordando desde el proceso a Galileo; el caso de la Comisión McCarthy en Estados Unidos, durante los años cincuenta que buscaba expresiones e ideas de traidores en contra de la libertad y que al final se extendió a los medios de comunicación y a científicos, como el Proyecto Manhattan que se enfrentó al poder militar; o el caso de Inglaterra en 1956 con la Ley del teatro, que procesaba abusos sexuales o proxenetismo en la escena-, una Constitución democrática no garantiza la desaparición de la acción censora, incluyendo a la autocensura –impuesta por razones política, comerciales y/o sociales-, estimulada perversamente desde el poder y la intervención de los poderes públicos y privados de modo directo o indirecto (subvenciones del Estado), aunque igualmente actúan los centros comerciales, religiosos, editoriales o de partidos políticos. Son centros de poder con facultad para silenciar aunque esto sea mitigado, pero son eficaces.

La lección que se puede extraer de este recuento es la de mostrar y exponer a todo quien quiera ver, que la cultura no necesita ser protegida por burócratas, ni comisarios, ni acosada por represión, ni confinada en cárcel, ni asilada por alcabalas, para vivir y sobrevivir, estas limitaciones más bien las folkloriza y marchita, pero nunca las enriquece, todo lo cual se extiende

al área del teatro. Lo que puede obviar alguna reflexión poco optimista son los medios tecnológicos y los ideológicos, cada vez más globalizados, que no sólo condenan estas prácticas sino que se nutren de la mayor información posible que encuentran. La forma de la supervivencia de la civilización que plantea Felipe Fernández Armesto (citado por Berenguer, 2008, p. 25-26), da luces para aclarar esta pasión por silenciar las deas. Según este autor, el ser humano ha seguido una larga marcha de tensiones -naturales, inducidas y de distintos tipos-, entre los cuales sobresale la cultura, que se constituye con independencia del entorno –caso de algunos emigrantes, por ejemplo-, y la proximidad de culturas, que puede provocar efectos entre sí, entre los cuales vale la pena citar el que transforma e informa la vida social. Aquí estaría el quid del problema. Se hace obvio que existe una tensión derivada de los sistemas políticos, aparentemente sin límites por su deseo expansionista, pero que ahora pareciera tener uno: la universalización del ciudadano, bien formado y bien informado, que es capaz de juzgar por sí solo y decidir, desafío al yo individual que a la larga pueda expresar sus deseos y que estos no puedan ser silenciados.

La censura, la autocensura desde distintos sectores, la crítica, los artistas que colaboran y los responsables de las producciones, debieran hoy reevaluar su rol frente a este teatro, pensando que un día lo limitaron y disminuyeron sin motivos dignos. Una crítica que entonces pretendía ir en búsqueda de la verdad hoy se transforma en una búsqueda en la cual la verdad también es crítica. Ha sido, tal vez, un doloroso exilio del silencio, de la ignorancia, la indiferencia y del olvido (Benach, 2003, p. 152).

En esta investigación no se encontró a ningún escritor, director o actor, entrevistado o leído, a nadie, que creyera que se puede construir y, menos aún, perdurar una cultura, sobre la base del ejercicio poder por medio de la violencia y de la censura.

Todos los autores, ideas y obras presentadas en esta investigación, son sólo una muestra de lo conocido, son una generosa invitación que ellos hacen para conocer esta historia oculta del teatro venezolano, aún por develar completamente, y que es como el abrir una puerta que por mucho tiempo permaneció cerrada y vedada. Sólo en la medida en que se descubra este velo con investigaciones audaces que lo profundicen y denuncien se perderá de una vez por todas el miedo a esta inoportuna invitada que ha sido la censura. Pero, también, desde ahora, se debe entender perfectamente que los autores y obras de este teatro censurado fue uno de los terrenos importantes en donde se luchó en contra del autoritarismo.

Caracas, Diciembre de 2010.

Referencias bibliográficas.

- Alemán, Carmen Elena (1986). "Prólogo", en: Henríque Soublette (1986). Escritos.
- Albornoz, Maye (2010a). La ciudad se pone uniforme. El Universal. 3. Junio, p. 4-1.
- (2010b). Vallas que desdican de su entorno. El Universal. 20. junio, p- 4-3.
- (2010c). Negocios bajo la lupa el socialismo. El Universal, 22 de Agosto, p. 4-1.
- Alfonso, Juan Francisco (2010). Denuncian que hacer periodismo en el país es cada día más difícil. El Universal. 27 de Junio. p.1-6.
- (2009). Sólo 7% de los jueces creen que la justicia es totalmente autónoma. El Universal. 20 de Diciembre, p. 1-2.
- Anónimo (1964). La restauración liberal, el ejército y la escuadra (1902). Caracas. Boletín del Archivo Histórico de Miraflores No. 31. Año 6.
- ALIARTS (2010). Somos una miserable raza, los hombres de teatro. Email de 19 de Octubre.
- (2009). Aclaratoria a la comunidad teatral. Email del 23 de Octubre..
- (2009). Carta abierta de UNETEATRO. Email del 18 de Octubre.
- (2009). Carta del Grupo teatro Diente. Email del 23 de Septiembre.
- (2009). Carta abierta UNETEATRO. Email del 18 de Octubre.
- (2009). En primera fila No. 119. Resumen de 2008. Email de 18 Enero.
- (2008). Sesto llega a un acuerdo con Teja. Email del 4 de Marzo.
- Altez, Rogelio (2000). "Desastres y conocimiento", en: José A. Rodríguez (comp.) (2000). Visiones del oficio, pp. 453-474.
- Aporrea (2004). Debate sobre Ley resorte. www.aporrea.org/actualidad/a10467.html. 18.02.10
- (2009). Foros de Aporrea.org :Ver tema - Acerca de Trapiello y lo de TVES...
www.aporrealos.com/forum/viewtopic.php?p=251141... Consulta 18-02-10.
- Araujo, Orlando (1962). Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos. Caracas. Min. de Educación.
- Arcila, Eduardo (1974). Centenario del Ministerio de Obras Públicas, 1874-1974. Caracas. Min de Obras Públicas.
- Armas, Mayela (2009). Gasto llega a \$ 88 millardos y se asemeja al presupuesto de 2008. El Universal. 28 de diciembre, p. 1-10.
- Arróm, José Juan (1945). "En torno al teatro venezolano". Revista Nacional de Cultura 48 (1945):3-10.
- Arrufat, Antón (1961). "El teatro...". Revista Casa (Habana). Vol. 2 No. 9 (Nov-Dic), pp.88-102. (Versión taquigráfica de charla efectuada en la Casa de las Américas).
- Azparren G. Leonardo (1967). El teatro venezolano. Caracas. Inciba.
- (1979). El teatro venezolano y otros teatros. Caracas. Monte Ávila.
- Báez, Fernando (2004). Historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la Guerra de Irak. Barcelona. Destino.
- Bajtín. Mijaíl (1968). Rabelais and his world. UK, Cambridge, MIT press.
- Barrios, Alba Lía (1997). "¿Nada antes del cuarenta y cinco?". En: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre, Dramaturgia venezolana del siglo XX. Caracas. Ediciones ITI-UNESCO, pp.20-141.
- Barrios, A. Lía, Mannarino, C. y E. Izaguirre, E. (1997). Dramaturgia venezolana de siglo XX. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, 470 p.
- Bata L., Mónico y González G., María Alejandra (1996). Luis Peraza: hombre de teatro. Caracas, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes. Tesis de grado.
- Bell, Marco (2009). El foro del lunes. El Nacional, 26 de Enero, p. 3 (Cultura escenas).
- (2009 b). Al teatro se le está dejando morir de inanición. El Nacional. 12 de Octubre. En: página web del Grupo actoral 80.
- (2008). Balance. El Nacional, 24 de Diciembre, p. 4.
- Belrose, Maurice (1999). "El criollismo en Venezuela: literatura e identidad nacional". Revista Núcleo No.16, pp. 115-126.
- Benach, J. A. (2003). "Inmarchitable flor otoñal". La Vanguardia (España, 1 de Diciembre).
- Berenguer, Ángel (2008). "Deseos expresados, deseos (indeseados). Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del YO en la sociedad contemporánea. Teatro No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp. 15-26.
- Bisbal, Marcelino (2005). "Culturas de la comunicación", en: Carlos Colina (2005). Ciudades mediáticas. Caracas. Univ. Central e Venezuela. Com. Postgrado. Fac. Hum. y Educación.
- Blanco, Andrés Eloy (1960). Teatro. Venezuela, Editorial Cordillera
- Boletín del archivo histórico de Miraflores (1984). "Índice de los primeros 100 números del Boletín Histórico de Miraflores". Caracas. Imprenta Nacional.

- Blanco Muñoz, Agustín (2010). La revolución cubana ya está instalada en Venezuela. El Universal, 21 de Febrero, p. 1-4.
- Brassesco, Javier (2010). Cuatro preguntas a Marcelino Bisbal. El Universal. 27 de Junio, p. 4-1.
- (2010b). "Pintamos aceras mientras Chirre estrenó 200 obras bicentenarias". El Universal, 25 de abril, p. 4-3.
- Britto García, Luis (1999). Carta al Presidente. El Nacional. 3 de Marzo, p. C-10.
- Bruni Celli, Marco Tulio (1986). "Algunos retos". Revista Estado y Reforma. No.1, p. 23-28.
- Caballero, Manuel (2010). Se puede ser marxista y bolivariano. El Universal, 12 febrero, p. 4-8.
- (2010b). La biblioteca de Tiro fijo. El Universal, 14 ed Marzo, p. 4-8.
- (2009). (2009). El discurso inexistente. EL Universal, 20 de Diciembre, p.4-7.
- Cañizales, Andrés (2010). La AN y las libertades. Tal cual, 19 de Ene, p. 18.
- (2009). Canallas de ayer y hoy. Tal Cual. 6 de Octubre, p. 23.
- Carrera Damas (1983). "Vigencia de Juan Vicente Gómez en la sociedad venezolana contemporánea". Jornadas de historia crítica. Caracas. Biblioteca UCV.
- Carrillo Mazzali, Jessica (2010). Otra vez contra la Cadena Carriles. Tal cual. 9 de Junio, p. 4.
- Castillo, Beliza (2008). Comunicación personal por email del 14 de Septiembre.
- Castro, Héctor (1986). Concierto en re mayor para dos panas burda. Maracay. Casa de la Cultura.
- CELARG (1998). Salustio González y la generación de La Alborada. Caracas. CELARG-Biblioteca de autores tachirenses.
- Centro de Documentación Teatral (1991). Teatro venezolano contemporáneo. Antología. Madrid- FCE.
- Chesney Lawrence, Luis (2001). "Dramaturgia venezolana en sombras: Rafael Otazo". VII Jornadas de investigación de la Facultad Humanidades y Educación. Caracas, junio.
- (2004). Relectura del teatro venezolano (1900-1950). Los orígenes de la dramaturgia moderna. Premio investigación de la Facultad de Humanidades y Educación. Caracas. Univ. Central de Venezuela.
- (2008). "La censura en el teatro venezolano (1900-1960)". Teatro No. 22 (Segunda época). Diciembre, 2008, España, pp.77-118.
- Chocrón, Isaac (1988). "Antes de que me olvide". El Nacional, 3 de Agosto, Cuerpo 5, p. 140.
- Churión, Juan José (1924, 1991). El teatro en Caracas. Ediciones ITI.
- Colina, Carlos (2005). Ciudades mediáticas. Caracas. Univ. Central e Venezuela. Com. Postgrado. Fac. Humanidades y Educación.
- Consalvi, Simón Alberto (2000). "Reflexión para xenófobos". El Nacional. 5 de Octubre, p. H-3.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH, 2009). Democracia y Derechos Humanos en Venezuela. Informe del 30 de diciembre. Internet: <http://www.cidh.org/>.
- Cotoret, Martha (2010). Espacios politizados. Tal Cual. 1º de Marzo, p.24.
- (2010b). Jesucristo bombardeado. Tal Cual. 9 de Marzo, p. 25.
- (2010c). Censura publicitaria. Tal Cual. 26 de Febrero, p. 32.
- da Corte, María Lilibeth (2010). "Por primera vez asumo el marxismo". El Universal. 16 de Enero, p. 1-2.
- Dahbar, Sergio (1999). La cultura sigue siendo una piedra en el zapato de Chávez. El Nacional. 21 de Noviembre, p. H-7.
- de Andrade, Walter (2010). Tábula rasa. El Nuevo País. 22 de Junio, p. 13.
- Declaración del Consejo Nacional de Teatro en el marco de la nueva gestión cultural pública (2000). El Nacional. 6 de Mayo, p. C-15.
- de la Plaza, Ramón (1883, 1977). Ensayos sobre arte en Venezuela. Caracas. Imprenta Nacional.
- De interés (2009). El Universal, 30 de Septiembre. En: <http://www.grupoactoral80.com/deinteres-subsidios4.html>. Consulta 30-03-2010.
- Díaz R., Eleazar (2009). La libertad de prensa en Venezuela. Discurso pronunciado el 23-01-2002 ante la Asamblea Nacional.
- Documento político del Frente de Juventudes Bicentenarias 200. (2010). En portal <http://juventud.psuv.org.ve/>, consulta del 18-04-2010.
- Dominici, Pedro C. (1949-51). Teatro. Bs. As., Talleres J. Pellegrini. Vol. 3 (1951). Amor rojo.
- Dovale Prado, Luis (2009). Coro: la tragedia de un memoricidio. Coro. Univ. Nacional Experimental Francisco de Miranda. Fundación Oscar Beaujón Graterol.
- Esteva-Grillet, Roldán (2009). Artes versus turismo. Tal Cual, 27 de Octubre, p. 20.
- Falcón, Dubraska (2010). Museos sin destino. El Universal, 17 de Enero, p. 3-9.
- (2010a). Farruco reconoce crisis de los museos. El Universal, 8 de Mayo, p.2-10.
- (2010b). MACC: bajo las sombras. El Universal, 10 de Enero, p. 3-10.
- (2010c). Una década de destrucción cultural. El Universal, 6 de Marzo, p. 2-10.
- (2009). María Eugenia Barrios cree que Min cultura cometió un error. El Universal, 17 de octubre, p. 2.-12.
- (1009 b). El teatro tiene que ser pernicioso. El Universal, 12 de Octubre, digital.

- (2009c). Los teatreros muestran “sus pantaletas” para sobrevivir. *El Universal*. 10 de Octubre, p. 2-12.
- Feo Calcaño, Guillermo (1948). “Quince años de teatro”. *El Nacional*, 3-Agosto, p. 94-95.
- (1955). s/título. *El Nacional*, 17-Julio.
- Ferrari, Miguel (1997). Bertha Moncayo. Testigo y protagonista de nuestro teatro contemporáneo. Tesis de grado, Caracas. Inst. Univ. de Teatro.
- Filotov R., Igor (1984). El teatro y los medios impresos en Caracas entre 1948 y 1958. Trabajo de grado, Universidad Católica Andrés Bello, Escuela de Comunicación Social.
- Flores, Efraín (2001). El teatro de Leoncio Barrios, Tesis de grado. Univ. Central de Venezuela, Escuela de Artes.
- “Foro sobre Cultura, Creación, Consumismo, Televisión y Guerra” (1982). *El Nacional*, 10 Enero, p. C-18.
- Gallegos, Rómulo (s/f). Reinaldo Solar. Lima. 3er Festival del libro venezolano.
- (1959). El motor. Madrid. Edime, pp. 1301-1363.
- García Márquez, Gabriel (1999). “El enigma de los dos Chávez”. En primera persona. *Revista Cambio*. Bogotá. 17 de Marzo. También como: Los enigmas del coronal Hugo Chávez *La Nación* (Argentina). 31-01-99, edición digital.
- Gil Yepes, José A. (2009). La centro democracia. Tomo I. Caracas. Ed. El Nacional.
- Giusti, Roberto (2010). “La ola de derecha impedirá que Chávez haga estallar la OEA”. *El Universal* 28 Febrero, p.1-2.
- (2010b). “Aquí la voluntad el jefe es la única Constitución vigente”. *El Universal*, 22 de Agosto, p. 1-2.
- Gómez, Ángel Ricardo (2010). Éxodo hacia Colombia. *El Universal*, 13 de Junio, p. 3-4.
- (2010b). Oriana cumple 25 años. *El Universal*, 22 de Agosto, pp. 1-1 y 1-2.
- (2008). Teatro contra la pared. *El Universal*, del 8 de Junio, p. 3-8.
- González, Julieta y Pérez Oramas, Luis (2002). Curadores venezolanos viven su diáspora. *El Nacional*. Agosto, p. 8. (Urbe y Orbe).
- González R., Salustio (1909?). Ferrer (nombre supuesto para obra) en: Celarg (1998). Salustio González y la generación de La Alborada. Caracas. CELARG-Biblioteca de autores tachirenses, pp. 3-24.
- Grases, Pedro (1972). “Julio Planchart”, en: J. Planchart. *Temas críticos*. Caracas. Presidencia de la República, pp. 9-29.
- Hellman, Lilian (1976). Tiempo de canallas. México. FCE.
- Hernández, Ana María (2010). En paréntesis cultural. *El Universal*. 8 de Agosto, p. 3-9.
- (2009). No debe permitirse la censura. *El Universal*. 2 de Marzo, en la web consulta del 3-03-2010.
- Hernández Carstens, Eduardo (2010). Los archivos de Bolívar. *El Universal*, 6 de Junio, p.4-8.
- Hernández, Luis Guillermo (1989). Bibliografía general del teatro en el Zulia. Maracaibo, Universidad del Zulia, Soc. Dramática de Maracaibo, 24 p.
- Hernández, Tulio (1999). Escritores de una duda. *El Nacional*. 24 de Octubre, p. H-3.
- (2008). La villa el mal (cine). *El Nacional*, de 14 Septiembre, p. Sietedías-7.
- (2007). El crimen de pensar con libertad. *El Nacional*, 18 de Febreo, 2007. En la web de Asovac:<http://www.asovac.org/2007/02/18/el-crimen-de-pensar-con-libertad-por-tulio-hernandez/>, consulta el 18.Feb.2010.
- (2007b). Entrevista. Realizada el 17 de Julio, 2007. Consulta en la web del 18-Feb. 2010. www.200.2.12.132/SVI/images/stories/rb/pdf/tulio07.pdf
- (2004). ¿Puede un poeta ser tonton macoute? *El Nacional*, 7. Marzo. En: www.analitica.com/Bitblio/tulio/tonton_macoute.asp. Consulta 25. Feb. 2010.
- Hirshbein, Cesia (1978). Hemerografía venezolana, 189-1930. Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Hurtado, María de la Luz (1997). Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social. California. Gestos.
- Instituto de Prensa Internacional (IPI, 2009). Visita del IPI a Venezuela. *El Universal*, 22 de Noviembre, p. 1-4.
- Izaguirre, Rodolfo (1986). “Gallegos y el cine”, en: Isaac Pardo y Oscar Sambrano U. (coord., 1986). Rómulo Gallegos. Multivisión. Caracas. Ed. de la Presidencia de la República.
- Izarra, Andrés (2008). ...y todo lo demás: Socialismo del Siglo XXI y censura: Hegemonía ... ytodolodemas.blogspot.com/.../socialismo-del-siglo-xxi-y-censura.html – 18.02.10.
- Izquier, Luis (2019). La censura. *El Universal*, 22 de Agosto, p. 4-6.
- Korn, Guillermo (1979). Teatro en Caracas. Caracas-Madrid. Ediciones Casuz.
- La cultura: cronograma de pagos. (2002). *El Nacional*. Agosto, p. 8. (Urbe y Orbe).
- La Proclama (1910). Semanario de combate. En: CELARG (1998). Salustio González y la generación de La Alborada, Caracas, Celarg-Biblioteca de autores techirenses.
- La restauración liberal, el ejército y la escuadra (1902). Caracas. Boletín del archivo histórico de Miraflores No. 31, Año 6 (1964).
- Lares.Omar (2010). Sprit. *El Universal*. 8 de Agosto, p. 3-13.
- Lasser, Alejandro (1990). La entrega de Miranda. Caracas. Ed. Lisbona.

- Linares Benzo, Gustavo (2010). Profundo. El Universal. 27 de Junio, p. 4-7.
- Liscano, Juan (1976). "Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos cincuenta años", en: Velásquez, Ramón J. Et al. (1976). Venezuela moderna. 1926-1976. Caracas, Fundación E. Mendoza.
- Lovera de Sola, Rafael J. (1996). "Los pasos vitales de Andrés Eloy Blanco", en: R. J. Lovera de Sola et al., Andrés Eloy Blanco. Escritos biográficos. Caracas, Ed. Centauro.
- et al (1996). Andrés Eloy Blanco. Escritos biográficos. Caracas, Ed. Centauro.
- Lubrio (2009). El espacio de Lubrio. <http://lubrio.blogspot.com/2009/12/la-censura-de-los-medios-del-estadoal.html>. Consulta del 5.Diciembre.2009.
- Lucien, Oscar (2006). La cultura en la Revolución bolivariana. El Nacional de 8 Junio, p. A-9.
- Maingon, Thais (2004). "Política social en Venezuela: 1999-2003". Cuadernos del CENDES, No. 55; pp. 47.73; también en: www.cendes-ucv.edu.ve/pdfs/55%2047-74.pdf
- Mannarino, Carmen (1997). "Una dramaturgia de búsquedas, experimentación y crecimiento", en: A. L. Barrios, C. Mannarino y E. Izaguirre. Dramaturgia venezolana del siglo XX. Caracas, Ediciones ITI-UNESCO, pp.143-320.
- Mar-Molinero, Cecilio (1999). Comunicación personal de 12-03-1999.
- Márquez, Carlos (1996). Juana Sujo. Impulsora del teatro venezolano. Caracas. Fundarte.
- Martínez, Ibsen (2001). El Gran Giordani. El Naciopnal. 14 de Abril, p. A-4.
- Medina, José R. (1963). "Prólogo", en: J. Rosales (1963). Cuatro novelas cortas, pp. IX-LXI.
- Méndez, Carmen Victoria (2010). Los misterios del MAC. Tal Cual, 10 Enero, p. 20.
- Méndez Mendoza, Eugenio (1895). Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes. Caracas. Imp. Nacional.
- Mendoza, Claudio (2006). Masa crítica. <http://www.asovac.org/2006/09/13/masa-critica-por-claudio-mendoza/> 18-02-2010.
- Misle, Carlos E. (1967). Corazón y pulso de Caracas. Materiales para el estudio de la historia de Caracas, 1567-1967. Caracas, Biblioteca Cuatricentenario de Caracas.
- Monasterios, Rubén (1971). Le miel y el veneno. Valencia. Universidad de Carabobo.
- (1950, 1975). Un enfoque crítico del teatro venezolano. Caracas. Monte Ávila.
- Monte Ávila editores (1994). Catálogo. Caracas, Monte Ávila.
- (2002). Catálogo. Caracas, Monte Ávila.
- Nazoa, Aquiles (1978). Obras Completas. Teatro. Tomo I, Vol.1. Caracas. Univ. Central de Venezuela.
- Noriega Ávila, Nadeska (2010). Puerto sin Cruz-Diez ni unidad. El Universal, 24 de Enero, p. 4-2.
- (2010b). Mudanza de la Guipuzcoana lleva una década de retraso. El Universal. 19. Junio, p. 3-1.
- Núñez Tenorio, José (1986). "Caracterización de una democracia chucuta". Revista Estado y Reforma. No.1, p. 49-56.
- Olavarría, Jorge (2000). "La destrucción de las Fuerzas Armadas". El Nacional, 16 Enero, p. H-6.
- (2000b). Fuera el aire. El Nacional, 7 de Mayo, p. H-6.
- Olivares, Francisco (2010). Expediente. Protesta es delito. El Universal, 21 de Febrero, p. 4-5.
- Otazo, Rafael (1940). "Un diputado Nuevo". Élite, Caracas. Nº 778 (31 de Agosto), p. 28.
- Otero Silva, Miguel y A. Eloy Blanco (1962). Sinfonías tontas. Caracas, Casa del Escritor.
- (1976). Obra humorística completa. Caracas, Seix Barral.
- (1982). "Foro sobre cultura, creación, consumismo, televisión y guerra". El Nacional 10 de Enero, p. C-18.
- (1983). Tiempo de hablar. Caracas. Academia Nacional de la Historia.
- Pardo, Isaac J. (1991). ¡Esa palabra no se dice!. Caracas. Monte Ávila (2ª. ed. en 1994).
- Pardo, Isaac y Sambrano U. Oscar (coord., 1986). Rómulo Gallegos, Multivisión. Caracas. Ed. de la Presidencia de la República.
- Pasquali, Antonio (2005). La cultura el régimen. El Nacional. 17 de Julio, p. A-12.
- Paz, Octavio (1974). Los hijos del limo. Barcelona. Seix Barral.
- Pineda, Julio César (1981). "Seminario sobre la actualidad socialcristiana del partido COEI". El Nacional, 25 Enero, p. C-7.
- Pino Iturrieta Elías (2010). Permiso para comunicar. El Universal. 19 de Junio, p. 3-6.
- (1988). Juan Vicente Gómez y su época. Caracas, Monte Ávila.
- Pinto, Gilberto (1999). Gómez Obregón y su época. El teatro venezolano de 1945 a 1955. Caracas. Conac.
- (1974). Causas de la marginación del teatro venezolano. Copia del manuscrito, 4 pág.
- Piñero, Leda (2009). Periodistas de la Cadena Capriles aclaran que son víctimas y no ... www.eluniversal.com › Nacional y Política. 18 Ago. Consulta: 20.Feb.2010.
- Planchart, Julio (1936). La República de Caín (1913-1915). Comedia. Caracas, Ed. Elite.
- (1944). "Jesús Semprúm". Revista Nacional de Cultura No. 47, p.23 (Nota No. 17). Política (2010). Ni a la esquina. Tal Cual, 5 de Marzo, p. 9.

- Prohíben publicar imágenes y noticias sobre la violencia (2010). El Nacional, 18 de Agosto, p. 1-1.
- Quiroz Corradi, Alberto (1986). “La mala administración de los aciertos”, Revista Estado y Reforma, No.1, p. 41-47.
- Raab R., Elizabeth (1983). El teatro costumbrista venezolano: el sainete. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana, Inst. Universitario Pedagógico de Caracas (UPEL).
- Ramírez, R. Kléber (1991). Venezuela: la IV República (o la total transformación del estado. Caracas, Cromotip.
- Ramírez P., Rafael J. (1997). No estamos solos. El Nacional, 31 de Diciembre, p. A-7, sección Cartas.
- Rengifo, César (s/f), “Panorama general del movimiento teatral en Venezuela”, Boletín Instituto Internacional del Teatro. Caracas (ITI) N° 1:3-7.
- (1989). Obras. 6 Tomos. Los Andes (Venezuela). Mérida. Univ. de Los Andes.
- Reyes Oscar (2001). Burocracia cultural y esquizofrenia de los creadores. Analítica.com. Consulta del 20-7-2001.
- Reyes, Theis (2010). Conatel reinició medias de cierre a emisora de radio. El Universal, 16. Ene., p. 1-4.
- (2010b). Documento revela plan político de la Guerrilla Comunicacional. El Universal, 18 de Abril, p. 1-4.
- (2010c). Aseguran que Gobierno procura la autocensura en la red. El Universal, 12 de Diciembre, p. 1-4.
- Rivas, Luz Marina, (2000). La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana. Valencia, Universidad de Carabobo.
- Rodríguez, Fernando (2010). Excrementos, sacrificios, herederos. Tal Cual, 1º. de Marzo, p. 19.
- Rodríguez, Héctor (2010). Guerrilla comunicacional. En: <http://juventud.psuv.org.ve/index.php>, del 26-04-2010.
- Rodríguez, José Antonio, Comp., (2000). Visiones del oficio. Historiadores venezolanos en el siglo XXI. Caracas, Edic. UCV, Fac. Hum y Educación.
- Rodríguez, Manuel Alfredo (1975). “Rómulo Gallegos en Guayana” Revista Araisa, pp. 407-415.
- Rodríguez, Orlando (1980). “Prólogo”, en: César Rengifo. Las Mariposas de la oscuridad (1980), pp.7-10.
- (1991). “A manera de introducción”, en: Centro de Documentación Teatral. Teatro venezolano contemporáneo. Antología. Madrid- FCE, pp.12-79.
- (1993). “Rómulo Gallegos y la dramaturgia”. Revista Theatron N° 2, pp. 5-8.
- Rojas, Aristides (1926, 1976). Crónicas y leyendas. Caracas. Monte Ávila.
- Rojas, Carlos Germán (2009). Vivan las pantaletas. Fotos. El Universal. 11 de Octubre, p. 3-9.
- Rojas Uzcátegui, José y Cardozo, Lubio (1980). Bibliografía del teatro venezolano. Mérida. Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- Rosales, Julio (1963). Cuatro novelas cortas. Caracas, Min. Educación.
- Rosas, Luis Alberto (2005). En primera fila. Caracas. Ed. ACTUM.
- Salas, Carlos (1967). Historia del teatro en Caracas. Caracas, Imprenta Municipal.
- Salas P, José M (2002), ¿Escenas modernistas en el teatro? El Modernismo en la dramaturgia venezolana. Proyecto de Trabajo de Grado. Maestría en Literatura venezolana. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Salcedo Bastardo, José Luis (1972). Historia fundamental de Venezuela. Caracas. Ed. Arte.
- Sanoja, Jesús (1988). “Largo viaje hacia la muerte”, en: Elías Pino I. (1988). Juan Vicente Gómez y su época.
- (1998). “Salustio y su tiempo entre las sombras”, en: CELARG (1998). Salustio González y la generación de La Alborada, pp. 3-24.
- Santaella, Juan Carlos (2002). La revolución fracasó lastimosamente. El Nacional. Agosto, p. 8. (Urbe y Orbe).
- Seijas, Rafael (1895). Primer libro de literatura, ciencias y bellas artes. s/e.
- Serrano López., Wladimir (2006). Dossier y la lucha contra la corrupción. www.aporrea.org/medios/a21077.html, publicado el 13-04-06.
- Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (2010). Medidas contra televisoras por cable restringe aún más la libertad de información. El Universal, 24 de Enero, p. 1-9.
- Soto, Fabiola (2008). Deprave mediático oficialista en la mira internacional. Web: www.versionfinal.com.e/wp/2008/03/28/deprave-meditico-oficialista-en-la-mira-internacional/
- Soublette, Henrique (1910). “La vocación”. El Cojo ilustrado N° 435 (1º de Febrero):85-87.
- (1986). Escritos. Caracas, Instituto de Altos Estudios de América Latina. Universidad Simón Bolívar.
- Suarez Radillo, Carlos Miguel (1976). Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Caracas. Ed. Equinoccio.
- Sueiros V., Yolanda (1999). “Bajo el signo de la ley. Leyes, ordenanza y decretos relacionados con la exhibición cinematográfica en Caracas, 1900-1934”. Trabajo para el Seminario Historia cultural de Venezuela, Doctorado en Historia, Fac. de Humanidades y Educación, Univ. Central de Venezuela.
- Tabuas, Mireya (200). Entrevista a Gilberto Pinto. El Nacional, 1 de Noviembre. En: <http://www.grupoactoral80.com/deinteres-gilbertopinto.html>. Consulta 30-03-2010.
- Tal Cual (2010). Obra de Lina y su pandilla. Talcualdigital.com, de 20 de Enero.
- Tarre Murzi, Alfredo (1972). El Estado y la cultura. Caracas. Monte Ávila.
- Torres, Ana Teresa (2002). No encuentro “la posibilidad de diálogo”. Entrevista. El Nacional. Agosto, p. 8. (Urbe y Orbe).

- Uzcátegui, R., José (1986). Historia y crítica del teatro venezolano en el siglo XIX. Mérida. Venezuela. Inst. Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres.
- Valedon, Veronique (2005). Secuestro Express. Ponencia al evento Cine Psicoanalítico. Caracas, 29 de Octubre. En la web: www.spdecaracas.com.ve/download/cdt_331.doc, del 2-Feb- 2010.
- Vargas Llosa , Mario (1985). “Libertad de la cultura y cultura de la libertad”. Hoy (Santiago de Chile)..
- Vázquez T., Mireya (2000). El sainete y sus estrategias ficcionales. Caracas, UCAB, Trabajo de ascenso a categoría de Prof. Asociado.
- Velásquez, Ramón J. et al. (1976). Venezuela moderna. 1926-1976. Caracas. Fundación E. Mendoza.
- (1986). “Reformas en la guerra y la paz. La gran oportunidad”. Revista Estado & Reforma, Año I, No. 1, pp. 7-20.
- Vidal, Javier (1995). Informe de la versión y dirección de El motor de R. Gallegos realizado para la Compañía Nacional de Teatro, Maestría de Teatro Latinoamericano, Universidad Central de Venezuela.
- Villamizar, Simón (2009). El infierno de Teja. El Universal, 27 de Septiembre, p. 3-8.
- Villasana, Ángel Raúl (1969/79). Repertorio Bibliográfico Venezolano (1808-1950). Caracas, Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES. 6 Volúmenes.
- (1989). Nuevo Repertorio Bibliográfico Venezolano (1951-1975). Caracas, Inst. Autónomo Biblioteca Nacional-FUNRES. Vol.1 (A-Ch).
- Villegas, Juan (1984). “Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas”. LATR. Fall 5: 12.
- Williams, Raymond (1958). Culture and Society 1780-1950. London, Penguin.