

Directores de teatro venezolanos

CARLOS GIMENEZ

Josefina Ruggiero

Tan pronto en ese espacio se dan cita Shakespeare, Valle-Inclán, Durremánt, Pirandello, Herrera, Rial... Es la magia del teatro, el mismo que Artaud comparó a la peste "...porque, como ella, es la revelación, la manifestación de un fondo..." y sobre el cual parecieran centrarse las mayores arremetidas.

— *Esas arremetidas son una constante. En general la burguesía dominante en los países subdesarrollados tienen una especial preferencia por la música y la danza, especialmente por la música. Considera al teatro como una manifestación hecha por marginales de dudosa reputación. Su actitud obedece a que en nuestros países el teatro asume una posición crítica frente a la sociedad en la que le toca desarrollarse. Eso es un elemento que no gusta.*

Año: 1985. Ciudad: Caracas. Aquí un hombre, que algunos afirman tiene cara de niño y alma de diablo, expresa ideas sobre el fenómeno teatral en Venezuela. Ese hombre es Carlos Giménez.

— *No obstante, en la medida en que para bien o para mal —yo creo que para bien— la Democracia ha ido desarrollándose políticamente, la cultura ha tenido un espectro más importante y dentro de ese espectro el teatro ha ido ganando día a día posiciones. La consideración que ha ganado el teatro hoy, aún no siendo cónsona con lo que el teatro le ha dado al país ni satisfactoria para nuestras expectativas, tiene una mayor importancia que hace 15 años. Su posición crítica lo transformó en una expresión marginal a los intereses del status.*

En ese sentido ¿se registra, en forma constante, una actividad crítica en Venezuela?

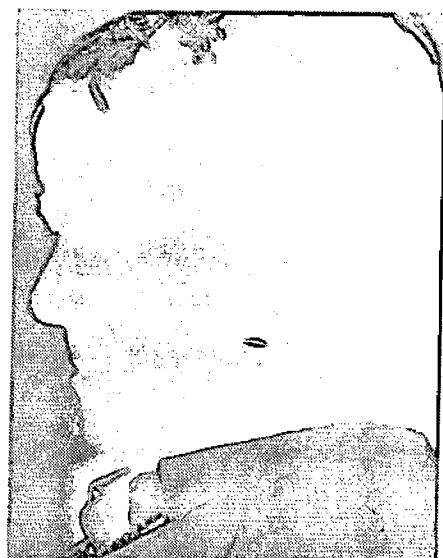
— *Siempre. En los últimos tiempos el mismo hecho de que la sociedad los "acepte" ha provocado que ese fenómeno crítico disminuya un poco. Es una tendencia que pareciera ser irreversible. Es decir, el teatro es más reconocido mientras más formal, mientras más convencional es. ¡Mientras más se parece a lo que las sociedades desarrolladas tienen como teatro! Eso es un error fundamental porque en culturas muy desarrolladas la manifestación se ha revitalizado permanentemente por la investigación y experimentación. El teatro eu-*

ropeo se renueva a través de un Strheler y de un Brook; por eso sigue vivo, con una categoría mayor ¡Aquí no! Aquí el sistema tiende a que el teatro se vuelva más complaciente, formal.

Sin embargo, la difusión del teatro es limitada. Se reduce, primero, a cuatro o cinco grupos estables, hasta el momento, y, segundo, las producciones en la mayoría de los casos quedan en Caracas sin poder llegar al resto del país. ¿Es este panorama cónsono con los esfuerzos y objetivos?

— *Ese es un fenómeno que, en líneas generales, pasa en todo el mundo, por ser una expresión que por sus propias características está condicionada a ciertos determinantes. Ir al teatro es como ir a un templo; implica una capacidad de complicidad con el espectáculo. Es un proceso muy participativo. Es la expresión más democrática de todas. Esas mismas determinantes hacen que no haya 100 grupos de teatro ni 200 salas, porque se califica y jerarquiza en forma muy rigurosa. En casi todos los países que he visitado, el teatro tiende a la unificación de esfuerzos en dos o tres grupos, porque no es una expresión masiva, ni lo será jamás.*

De inmediato el concepto de teatro popular se suspende en el aire, co-



mo un andamio sin consistente base.

— *La única manera de entender el teatro popular es la posibilidad igualitaria que tengan los miembros de una comunidad de acceder al disfrute del teatro. El Estado tendría que facilitar que la gente pudiera asistir a precios más módicos; subvencionar la expresión teatral; abrir una sala en Catia, Petare... Pero después eso dependerá de la capacidad de creación artística para que la gente quiera ver el espectáculo.*

En ese sentido ¿cómo calificaría usted la política del CONAC?

— *El CONAC no tiene política. En general, el Estado venezolano nunca ha tenido una política frente a la cultura. Han sido actitudes compulsivas. Ahora*



lo que hay es un enfrentamiento con una realidad a cuyo nivel costó mucho llegar: que existieran grupos como Rajatabla o el Nuevo Grupo, Zhandra Rodríguez, Yolanda Moreno. La actitud del CONAC tiende a debilitar la posibilidad de expresiones ideológicas determinadas. Es muy distinto que un equipo se consolide durante 15 años a que gente dispersa durante 15 años presente obras distintas sin desarrollar discursos estéticos, propuestas concretas.

¿Cuál es la fórmula?

— La relación de nosotros con el Estado debe ser generar las fuentes de trabajo para que nosotros hagamos nuestra tarea. Pero la única forma de generar fuentes de trabajo es potenciando a los grupos permanentes. Aquí no hay otra alternativa. Aquí se pueden morir muchos directores mañana y a los seis meses nadie recordará cuál fue la propuesta de ese creador. Esa es la característica de una actitud frente a la cultura, reflejo de un pensamiento pequeño burgués, dentro del contexto del subdesarrollo.

Rajatabla atraviesa, tal vez, su momento más difícil. Un subsidio de Bs. 208.000 anual es el presupuesto. ¿Cómo sobrevivirán cuando un sólo montaje, en la mayoría de las veces, sobrepasa los 400.000 bolívares?

— No son los días más difíciles. Son los más difícilmente publicitados, porque Rajatabla ha pasado por crisis más agudas que ésta. Hubo un momento en que Rajatabla estuvo a punto de disolverse cuando partimos a Europa. Ahora lo que ocurre es que somos más universales. Yo tengo la secreta esperanza de que una parte del gobierno, de la comunidad, va a reaccionar. Estamos ante un planteamiento que el próximo año se tendrá que solucionar porque en alguna medida ésta es una batalla que hemos ganado al reconocer el CONAC, aparte de los 208.000 bolívares, nuestros sueldos hasta fin de año y las prestaciones sociales de estos 15 años, un hecho sin precedentes en la historia privada de la cultura venezolana. Igualmente logramos el aporte de AVEPROTE.

El desmembramiento entre el Ateneo de Caracas y Rajatabla ¿a quién perjudica o beneficia más?

— Pienso que ha sido perjudicial para ambas partes. Esto es un distanciamiento transitorio que está influenciado por mi salida oficial del Ateneo más que porque Rajatabla se transformó en Fundación. Rajatabla le debe mucho al Ateneo, creyó en nosotros y nos dio la infraestructura de grupo. El Ateneo logró con Rajatabla una jerarquización de su

actividad teatral a nivel mundial. Son dos fuerzas complementarias, y aspiro mejoren las relaciones. Ahora, el estar separados jurídicamente ha hecho que Rajatabla cobre otra fuerza porque la batalla que sostuvimos contra el CONAC la libramos, desde el punto de vista institucional, absolutamente solos.

Los montajes rajatablinos se distinguen por un despliegue de producción que luego no se corresponde con la permanencia en cartelera. ¿Cómo se explica eso?

— Se supone que nosotros somos un teatro de repertorio y continúan en cartelera los que realmente trascienden, porque nuestra misión no es solamente estar dos o tres meses en Caracas. Esto es el taller. Nosotros viajamos mucho al interior, al exterior. Cuando un espectáculo realmente trasciende se repone como sucede con Bolívar; lo hemos repuesto cinco veces en Caracas. Una cosa sin precedentes en el teatro venezolano.

¿Y La Gaviota?

— No fue un montaje de Rajatabla sino del Ateneo. El problema con La Gaviota era la falta de un elenco estable con el cual se podía pelear con guáramo para hacer frente a la presión adversa de los medios de comunicación social, con sus feroces críticas, y seguir haciendo el espectáculo. Pero había actores de televisión. No se podía hacer lo que se hace en Rajatabla, que nosotros, aunque el mundo diga que el espectáculo está mal, nosotros perseveramos, lo corregimos, lo arreglamos y seguimos en cartelera.

Ustedes mantienen un ritmo de trabajo intenso. Sin embargo, ¿ese mismo ritmo no es un arma de doble filo en cuanto a la maduración del montaje?

— No, yo creo que nosotros tenemos la producción que tienen los grupos normales de todo el mundo. Es aquí donde es anormal esto. Pero un grupo como el nuestro tiene que hacer tres montajes al año. Se supone que es un equipo maduro profesionalmente, que tiene que vivir de su trabajo. Hay obras, como "El alma

bueno de Sechuan", que las ensayamos cinco meses, pero cinco meses a tiempo, completo; ensayamos a veces hasta más de doce horas diarias. El actor también necesita montarse al escenario. En el país hay actores que trabajan cada cuatro años.

Sus montajes causan polémicas. Sechuan no escapa a ellas. ¿Cómo definiendo este trabajo?

— Este es un montaje que por todos los lados demuestra un alto nivel de madurez del grupo. Estábamos conscientes de que este Brecht crearía polémica pero nunca imaginamos hasta qué grado, como hasta ahora. Hicimos una relación del espectáculo con nuestra forma de entender el teatro y con la comunidad de aquí. Es un Brecht absolutamente Brecht visto desde la perspectiva de una compañía latinoamericana con sus propios códigos de expresión. Dirigida a un público que no está acostumbrado a trabajos de larga duración y en un espacio físico un poco negado para lo ético como lo es la sala Rajatabla. Nos propusimos plantear nuestros niveles de distanciamiento con recursos que son absolutamente válidos y claros. No hay barroquismo. La obra está planteada sobre elementos simplísimos a los que se les saca el jugo. Lamentablemente mis principales colegas pecan de una enorme ausencia de imaginación, acostumbrados a escenografías mamotréticas. ¡Eso es barroquismo! "El alma buena de Sechuan" somete al espectador a impactos visuales que están basados en códigos claros del teatro brechtiano y si no lo estuvieran me importaría un carrizo. No traiciono la obra.

